

**Alain Badiou**  
**DEL CAPELLO  
E DEL FANGO**  
Riflessioni sul cinema



*"Per grande che sia, per quanto legato alla nostra epoca, il cinema si radica per sempre nel gusto di tutte le classi, di tutte le età e di tutte le nazioni, per mostrare lo spettacolo del potente che viene ricoperto di sterco da un vagabondo; di un'enorme nave che affonda, di un mostro spaventoso emerso dalle profondità della terra; del Buono che, dopo innumerevoli vicissitudini, uccide in pieno sole il Cattivo; del poliziotto che acciuffa il ladro malavitoso; dei bizzarri costumi degli stranieri e dei cavalli nella pianura; dei guerrieri fraterni, del dramma sentimentale e della donna nuda fatta a pezzi per amore. I più grandi artisti di questa arte, Chaplin o Fiedrich Wilhelm Murnau, non fecero altro che mettere in rilievo questo procedimento volgare, senza tentare mai - anzi, facendo esattamente il contrario - di abolirlo. Se il cinema è idea, o visitazione casuale dell'idea, lo è nel senso in cui il vecchio Parmenide, in Platone, la esige dal giovane Socrate: che ammetta, insieme al Bene, al Giusto, al Vero, al Bello, alcune idee altrettanto ideali, per quanto meno convenienti: quella del*



*Capello o del Fango". (Alain Badiou)*

*Collana diretta da*  
Roberto De Gaetano

FRONTIERE  
OLTRE IL CINEMA

Alain Badiou

# DEL CAPELLO E DEL FANGO

Riflessioni sul cinema

a cura di  
Daniele Dottorini

I testi qui pubblicati (la maggior parte dei quali inediti in Italia e alcuni anche in Francia) vengono riuniti per la prima volta in un unico volume e organizzati secondo un criterio approvato dall'autore.

Proprietà letteraria riservata

© by Pellegrini Editore - Cosenza – Italy

Traduzione dal francese e dallo spagnolo di Daniele Dottorini e Sandra Viviana Palermo

ISBN: 978-88-8101-934-2

Via De Rada, 67/c - 87100 Cosenza

Tel. (0984) 795065 - Fax (0984) 792672

*Sito internet:* [www.pellegrinieditore.it](http://www.pellegrinieditore.it)

*E-mail:* [info@pellegrinieditore.it](mailto:info@pellegrinieditore.it)

Daniele Dottorini

Alain Badiou o il cinema  
come promessa filosofica

*Dopo Deleuze: lo stato della teoria*

Presentare la raccolta degli scritti sul cinema di Alain Badiou (alcuni dei quali inediti anche in Francia), diventa l'occasione per riproporre con forza la domanda circa lo stato della teoria del cinema contemporaneo. Sono passati più di venticinque anni dalla pubblicazione del primo dei due libri sul cinema di Gilles Deleuze. Un tempo intenso, caratterizzato da profondi cambiamenti e da una serie di trasformazioni profonde all'interno di quell'universo magmatico e complesso costituito dai discorsi teorici sul cinema. Interrogativi nuovi, radicali, portati anche a chiedersi cosa ne è del cinema, della sua forma come della sua ricezione. Da un certo punto di vista, la teoria (o, come sarebbe meglio dire, *le teorie*) del cinema è giunta ad una sorta di soglia-limite, di domanda radicale che riguarda propriamente lo stato del cinema stesso oggi come oggi. La consapevolezza di essere giunti ad un punto limite ha fatto sì che le teorie abbiano moltiplicato i propri percorsi, differenziando profondamente concetti, metodologie d'analisi e prospettive di ricerca. È in questo quadro molteplice ed aperto che l'onda lunga della prospettiva deleuziana è stata capace di aprire uno spazio fecondo e non ripetitivo.

La filosofia di Deleuze ha agito dunque come spartiacque

all'interno del dibattito teorico, provocando, nel corso degli anni, una serie di reazioni contrastanti, alcune delle quali tese a sviluppare il piano concettuale all'interno del quale si muovono i concetti deleuziani, altre indirizzate invece verso una critica a volte radicale della prospettiva aperta dal filosofo francese.

È in questo spazio aperto che si colloca il dibattito attuale; spazio aperto e proprio per questo dinamico, in cui le ricerche offrono, di volta in volta, spunti originali, nuovi percorsi, inedite aperture. La forza e la dinamicità di questo spazio sta proprio in ciò che Deleuze stesso inaugura, un doppio movimento che implica un ripensamento contemporaneo del cinema e della filosofia: dare una legittimazione filosofica al cinema, ma anche oltrepassare i limiti dell'orizzonte filosofico tradizionale. Il cinema, in questa prospettiva, rappresenta un "fuori campo" della filosofia, contiene in sé, nelle sue forme e nelle sue procedure, un supplemento di senso che costringe la filosofia stessa a trasformarsi, a mettere in questione i propri concetti.

Insomma, pensare il rapporto filosofia/cinema significa, dopo Deleuze, ripensare le forme dell'immagine e le pratiche del concetto, senza che alcuno statuto fisso (disciplinare) possa, o debba, indirizzare le linee e le dinamiche del rapporto. Il dibattito si sviluppa allora lungo binari molteplici, dalla critica radicale di ogni effettiva o potenziale ontologia del cinema (da Bazin a Deleuze) di autori come Noël Carroll o i neowittgensteiniani Malcolm Turvey e Richard Allen, al recupero del cinema quale dispositivo di rielaborazione concettuale dell'immagine e della sua storia in Didi-Huberman, alla visione "sintomale" dell'immagine cinematografica nella cartografia critica della cultura di Slavoj Žižek, fino al ripensamento concettuale del rapporto filosofia/cinema in filosofi come Jacques Rancière e Alain



Badiou.

Autori diversi per impostazione e interessi, caratterizzati però dal riconoscimento (che esiste anche nei critici più feroci di Deleuze) che l'autore di *Differenza e ripetizione* e *Logica del senso* ha effettivamente inaugurato una nuova discorsività, per utilizzare un'espressione foucaultiana, vale a dire ha aperto uno spazio concettuale nuovo a partire dal quale ripensare il cinema e la filosofia (attraverso, ma anche oltre, il loro rapporto).

### *Il libero gioco delle verità*

Riconoscere il ruolo centrale della filosofia deleuziana nello sviluppo del dibattito degli ultimi anni non significa però affermare che le ricerche successive si siano sviluppate come semplici esegesi o note a margine della proposta di Deleuze. Al contrario, proprio nei suoi sviluppi più radicali il rapporto filosofia/cinema si è trasformato in un confronto critico che finisce per ripensare in modo originale anche gli stessi concetti deleuziani, andando oltre essi, sperimentando nuove strade.

In questa direzione si muovono senza dubbio gli scritti di Alain Badiou, elaborati tra il 1993 e il 2004, qui raccolti per la prima volta, la maggior parte dei quali inediti in Italia (e alcuni anche in Francia), che testimoniano una intensa attività di ricerca e di sperimentazione da parte del filosofo francese – uno degli autori più significativi del dibattito filosofico europeo degli ultimi anni – intorno al rapporto tra filosofia e cinema. Testi diversi, ma che possono essere visti come tappe progressive di un percorso di elaborazione di un problema al tempo stesso, come si vedrà, radicalmente filosofico e profondamente legato al dibattito attuale sulla teoria del cinema.

Si tratta di momenti legati gli uni agli altri da una serie di percorsi, la cui unione non si configura come una raccolta di interventi sparsi, unificati solo dal nome del loro autore ma, al contrario, come una articolata elaborazione di una serie di concetti filosofici che il cinema – in modo assolutamente peculiare – rielabora.

Il 1993 è, da questo punto di vista, un anno centrale per Badiou. È il momento, infatti, in cui il filosofo francese fonda, insieme al critico e regista Denis Lévy, la rivista bimestrale “L’art du cinéma”. Rivista cartacea e portale internet, “L’art du cinéma” è un luogo teorico importante, in cui Badiou e Lévy, insieme ad alcuni stretti collaboratori, si propongono, numero dopo numero, l’intento di ripensare il cinema (e i film che costituiscono la sua storia) come opere d’arte, vale a dire come forme di pensiero autonome e singolari, al di là della loro collocazione temporale. Ne “L’art du cinéma”, ciò che viene messo in evidenza è la necessità di affrontare il cinema (anche il cinema del passato dunque) con strumenti nuovi, senza seguire pedissequamente l’attualità o qualsivoglia legge del “nuovo”. “L’art du cinéma” si presenta quindi come rivista-laboratorio, all’interno della quale sperimentare un pensiero critico/teorico e nella quale Badiou si confronta con critici e studiosi di cinema, nonché con le molteplici immagini del cinema, la sua storia e i suoi luoghi. I contributi di Badiou si pongono subito come ipotesi interlocutorie: lungi dall’essere dei semplici *divertissement* o degli esercizi di didattica della filosofia (in cui le categorie o i concetti filosofici vengono rintracciati nelle immagini o nella narrazione cinematografica a mo’ di esempi), gli interventi del filosofo francese si pongono immediatamente come testi filosofici. Testi cioè, dove il cinema diventa il luogo-territorio di una interrogazione della filosofia, dei suoi procedimenti e dei suoi problemi. Il cinema si pone

immediatamente come una sfida seria per il pensiero, che va affrontata in modo peculiare. Come afferma lo stesso Badiou: «Il cinema intrattiene rapporti molto particolari con la filosofia», o, meglio ancora, il rapporto tra cinema e filosofia è un rapporto particolare, perché «Non è un rapporto di tipo conoscitivo: non diciamo che la filosofia riflette sul cinema e lo conosce. È un rapporto vivo, concreto; un rapporto di trasformazione. Il cinema trasforma la filosofia, ovvero, il cinema trasforma la nozione stessa di Idea»<sup>[1]</sup>. L'interesse per le conseguenze filosofiche di tale rapporto non si ferma alla collaborazione di Badiou per "L'art du cinéma"; esso si estende lungo una serie di interventi (saggi, seminari, conferenze, la maggior parte dei quali qui raccolti), che, come si è detto, coprono il periodo che va dagli inizi degli anni Novanta ai primi anni del nuovo millennio. Interesse costante e non occasionale, come si avrà modo di constatare leggendo il testo.

Perché il cinema? Cosa fa sì che il pensiero entri in una relazione particolare con il cinema, tale che sia il cinema stesso a retroagire concettualmente sul pensiero, trasformandolo? Per rispondere a questa domanda occorre anzitutto ricostruire il percorso di Badiou, evidenziando come nel rapporto tra filosofia e cinema si sviluppi una particolare pratica filosofica e come questa sia articolata intorno ad un serrato confronto critico con la filosofia di Deleuze. Si tratta allora di evidenziare come lo sviluppo della filosofia di Badiou (che, negli anni Settanta era vista come decisamente lontana dal percorso filosofico di Deleuze), si confronti (senza aderirvi peraltro) con il pensiero deleuziano e come, anche da questo incontro/scontro nasca, come testimoniano gli scritti qui presentati, una originale e peculiare lettura del cinema come luogo possibile di elaborazione del pensiero.

Procediamo per gradi. Alla fine degli anni Ottanta, Badiou pubblica due testi fondamentali per lo sviluppo del suo

pensiero. Due testi – *L'essere e l'evento* del 1988 e *Manifesto per la filosofia* del 1989[2] – in cui il filosofo francese pone le basi per un ripensamento radicale della filosofia. Due testi in cui la domanda soggiacente riguarda la possibilità di una filosofia nell'epoca contemporanea. Di fronte al perdurare di correnti filosofiche diverse ma accomunate dalla decisione (essa stessa filosofica) del declino della filosofia, intesa come metafisica[3], il pensiero si imbatte nella sua crisi più profonda, la messa in questione della categoria di verità, «perché la categoria di verità [...] è oggi insostenibile, incerta»[4]. Se, dunque, un'intera epoca del pensiero è giunta alla fine (perlomeno questo è quanto annunciano, dice Badiou, le maggiori correnti filosofiche contemporanee), qual è la possibilità concreta del discorso filosofico, oggi come oggi? Il *Manifesto per la filosofia*

inscrive la possibilità contemporanea della filosofia nell'analisi delle sue *condizioni* reali. Cos'è una condizione della filosofia? È una verità in divenire, appartenente a uno dei quattro generi di verità (extrafilosofici) di cui, a partire dai Greci, conosciamo l'esistenza: il genere scientifico (più in particolare matematico), il genere artistico (più propriamente poetico), il genere politico (più propriamente l'emancipazione politica, o la politica della libertà), e il genere amoroso[5].

La singolarità della nozione *di* verità cede dunque il passo alla pluralità *delle* verità. Il passaggio singolare/plurale determina allora un nuovo spazio per la filosofia. Non si tratta di un abbandono della questione ontologica, né di un annuncio di una filosofia "debole". Al contrario,

la filosofia è il luogo di pensiero in cui si enuncia il "c'è" delle verità, e la loro compossibilità. A tal fine, essa mette a punto una categoria operativa, la Verità, che apre nel pensiero

un vuoto attivo [...]. Nel vuoto aperto dallo scarto o intervallo tra le due finzioni, la filosofia *coglie* le verità. Questo coglimento è il suo atto [...]. Finzione di sapere, la filosofia imita il matema. Finzione d'arte, imita la poesia. Intensità di un atto, essa è come amore senza oggetto. Rivolta a tutti affinché tutti colgano l'esistenza della verità, essa è come una strategia politica senza fini di potere[6].

Attraverso una rilettura personale e originale della filosofia platonica (a Platone infatti possono, tra l'altro, essere ricondotti i quattro generi, le quattro condizioni della verità), Badiou intende reagire al gesto antiplatonico che caratterizza lo scenario filosofico contemporaneo. Se c'è infatti un movimento costante nella filosofia di Badiou è proprio quello che tende ad un recupero fondante (potremmo dire) della filosofia platonica, attraverso una serie di letture tese a presentare Platone come luogo d'origine di una filosofia del molteplice, dell'Idea come movimento, passaggio e molteplicità. Si tratta dunque di ripensare Platone in modo affatto peculiare (il *platonismo del molteplice* è una delle espressioni chiave della filosofia di Badiou), facendo al contempo ricorso ad alcuni dei concetti più innovativi delle matematiche post-cantoriane, con l'obiettivo di sfuggire alle derive nichiliste dell'antiplatonismo che hanno attraversato il Novecento[7].

Nella prospettiva aperta da Badiou a partire da *L'essere e l'evento*, si diceva, la filosofia non si pone come discorso fondatore della realtà (essa non coincide con l'ontologia), ma circola (potremmo dire, circola liberamente) tra le sue condizioni, nello spazio aperto dal rapporto tra ciò che è, l'essere-in-quanto-essere e ciò che *avviene*, l'evento puro. Tale rapporto non indica due modalità dell'essere, né attesta l'essere come Uno, ma, al contrario, ribadisce il suo essere

immediatamente *molteplice*. La molteplicità dell'essere, il suo non-essere-uno deriva proprio dal carattere *eventuale* del divenire. L'evento infatti è uno dei concetti centrali di Badiou, concetto che determina l'emergere del nuovo nella realtà. L'evento è ciò che accade sì, ma ciò che accade come frattura, come spaccatura, distruzione di un ordine precedente. Esso crea uno scarto, uno spazio nuovo che non può essere detto con un unico linguaggio, all'interno di un unico discorso. Proprio a partire dal riconoscimento di questo scarto quindi, di quello spazio aperto dal rapporto tra l'essere e l'evento, che il discorso filosofico non può e non deve essere un discorso unico. Esso circola, dunque, all'interno delle quattro condizioni della verità: «La filosofia non coincide con nessuna di queste condizioni, né ne elabora il tutto. Deve solo proporre un quadro concettuale dove possa riflettersi la compossibilità contemporanea di questi elementi»[8].

Le verità sono quindi compossibili, non parziali; esse si enunciano nella libera circolazione tra le loro condizioni. La filosofia, il discorso filosofico non aderisce mai (pena la sospensione del discorso filosofico, la sua *sutura*[9]) ad una sola di esse, ma, attraverso un gioco di finzioni (la filosofia che si mette in scena di volta in volta come matematica, come poesia, come politica, come discorso amoroso), esso coglie il darsi *delle* verità, come molteplicità e non come unità.

Un tale gioco di procedure (sempre aperto, sempre in movimento) diventa dunque, per la ricerca successiva di Badiou, la rete di connessioni che mette in relazione tra loro i testi scritti, le conferenze, i seminari, le opere teatrali realizzate dal filosofo francese negli ultimi vent'anni. Di volta in volta, i vari testi mettono in atto dei percorsi a partire da una delle procedure di verità; percorsi che di fatto finiscono sempre per far incontrare le (solo apparentemente) distinte procedure: dal discorso politico al discorso amoroso, dal

discorso matematico fino al discorso poetico. All'interno di questo percorso molteplice – percorso parallelo, lo ripetiamo, in cui le molteplici procedure non cessano mai di incrociarsi, di ibridarsi, di richiamarsi le une con le altre – Badiou non smette di far circolare tra loro i nomi degli autori-interlocutori con cui si confronta costantemente: Platone, Cantor, Mallarmé, Pessoa, Lacan, Cartesio, Spinoza, Heidegger, Nietzsche, Beckett e, soprattutto negli ultimi anni, Gilles Deleuze.

Alla luce di quanto abbiamo appena detto, torniamo allora al confronto/scontro tra Deleuze e Badiou, cercando di mettere in evidenza come, a partire dalla lettura di Badiou, emergano una serie di interrogativi filosofici, una serie di questioni chiave della filosofia, problemi che, come vedremo, sono al tempo stesso profondamente filosofici e profondamente cinematografici.

### *Contro/Verso Deleuze*

Badiou dedica a Deleuze un saggio[10] e una serie di articoli ed interventi sparsi[11], a dimostrazione di un interesse sincero nei confronti di una proposta filosofica radicale ma che diventa una straordinaria occasione per un confronto o, meglio, per una *disputa* filosofica: «Certo, non si tratta di un'identità, e neppure di una convergenza. Si tratta di una contrapposizione frontale, ma riconducibile, sul piano concettuale, ad una convinzione comune riguardo a ciò che si può esigere dalla filosofia oggi e al problema centrale che essa deve affrontare: quello di un pensiero immanente del molteplice»[12]. Come afferma Sam Gillespie, uno dei principali studiosi di Badiou oltreoceano, al di là delle molte differenze tra i due filosofi: «Badiou condivide con Deleuze la convinzione fondamentale che la filosofia come progetto sia

ben lungi dall'essere terminata, che l'essere è in se stesso multiplo e irriducibile alle strutture del linguaggio, che il procedimento filosofico prende avvio da un evento, e che, a prescindere dalle sue manifestazioni nel mondo, l'essere in sé e per sé è inerentemente univoco»[13].

A partire da questo riconoscimento, Badiou inizia però anche una serrata critica alla filosofia deleuziana, incentrata soprattutto nella constatazione che quella di Deleuze, più che una filosofia della molteplicità, si configura come una "metafisica dell'Uno"[14]. Senza riprendere tutte le varie argomentazioni che costituiscono il nucleo portante dell'analisi di Badiou (sarebbe questo già di per sé oggetto di una trattazione separata), occorre qui ricordare come Badiou interpreta la varietà dei temi che costituiscono le occasioni per la ricerca filosofica deleuziana. Deleuze si è occupato di letteratura, di teatro, di cinema, di pittura, ha lavorato incrociando lo sguardo di autori come Spinoza e Sacher-Masoch, Carmelo Bene e Whitehead, Melville e Jean-Luc Godard, Francis Bacon e Marcel Proust; la sua filosofia parte cioè dal presupposto che il pensiero scaturisca da un impulso esterno, qualcosa che emerge da fuori e con un atto scardinante, avvia un processo di pensiero, costringendo a pensare. È un gesto radicale, che non può essere metodico. Ognuno dei settori, degli autori che la filosofia di Deleuze prende in considerazione costituisce, dice Badiou, un caso-dispensiero. Ma ciò che prende avvio in questo modo, continua il filosofo de *L'essere e l'evento*, finisce per essere in un certo senso condannato alla ripetizione, a porsi come differenziale invariabile di una risorsa in potenza. È questo, ad esempio, il caso del cinema: «Prendiamo ad esempio il cinema. Da un lato Deleuze moltiplica le analisi di singole opere, con la confusa erudizione di uno spettatore libero. Ma dall'altro, il risultato finale non fa che pescare nel bacino di raccolta di concetti che



ha, da sempre, fissato e collegato: il movimento e il tempo, nella loro accezione bergsoniana»[15]. L'operazione di Deleuze, al di là delle singole letture dei film presenti nei due libri sul cinema, è un'operazione squisitamente filosofica, afferma Badiou; essa non costituisce una teoria del cinema, ma rintraccia, rielabora, dissemina, ibrida, all'interno delle molteplici e infinite immagini del cinema stesso, i concetti filosofici, gli oggetti concreti della filosofia:

Esporsi infatti ai casi-di-pensiero del cinema, scendendo anche nei dettagli, non significa, per Deleuze, produrre un pensiero *del* cinema. Alla fine di *L'immagine-tempo* vien detto con grande chiarezza: tutta l'impresa consiste in una ripresa creativa di concetti, e non in una comprensione del cinema come tale [...]. In definitiva, il riflesso multiplo e cangiante dei casi presentati nei testi di Deleuze possiede solo un valore occasionale. Ciò che conta è la potenza impersonale dei concetti stessi, i quali, nel loro contenuto, non hanno mai a che fare con un concreto "dato", ma *con altri concetti*[16].

L'analisi di Badiou è chiara (e va ribadito che si tratta di una analisi, non necessariamente di una critica): nella prospettiva deleuziana, il rapporto filosofia/cinema non si trasforma mai (per dichiarazione esplicita dello stesso Deleuze, tra l'altro), in una teoria del cinema, ma in un'operazione totalmente filosofica. In questo senso, tuttavia, l'operazione è assolutamente legittima, perché la filosofia non può e non deve trasformarsi in critica del cinema, né in teoria singolare di una disciplina. Se la filosofia ha a che fare con *le* verità, come si diceva sopra, questo è possibile perché essa, come discorso, circola liberamente tra le sue condizioni molteplici senza coincidere con nessuna di esse, e senza elaborarle come parte di un sistema, di un tutto. Come dirà Badiou in *Petit Manuel*

*d'inesthétique*: l'approccio filosofico alle forme artistiche ha senso «per l'effetto strettamente *intrafilosofico* prodotto dall'esistenza indipendente di alcune opere d'arte»[17]. Ciò che Badiou critica però dell'approccio deleuziano al cinema è semmai il fatto che i concetti su cui egli ha lavorato nei due libri sul cinema, per quanto siano immanenti al cinema, gli sono di fatto anteriori[18]. Sta di fatto, però, che riconoscendo il lavoro squisitamente filosofico che caratterizza *L'immagine-movimento* e *L'immagine-tempo*, Badiou affronta il problema mantenendo Deleuze come interlocutore, implicitamente o esplicitamente, accettandone in realtà la prospettiva di partenza – prospettiva “inestetica” appunto – secondo la quale il cinema non è un oggetto per la filosofia, ma costituisce un'occasione per il pensiero. Inoltre, ed è l'altro grande merito di Deleuze, i suoi due libri sul cinema hanno senz'altro (anche se non sempre in maniera coerente, suggerisce Badiou), introdotto l'idea che il cinema non sia mera riproposizione di immagini – e dunque riproposizione di ciò che da sempre si contrappone al *logos* come illusione, apparenza, mimesi e rappresentazione –, ma al contrario, si configuri come una critica radicale dell'immagine, forse la prima critica dell'immagine attraverso altre immagini.

Ora, pur riconoscendo che il discorso filosofico non aderisce alle altre forme del discorso (matematico, politico, artistico, amoroso), che non si fonde con le sue procedure generiche, Badiou afferma che la filosofia attiva tali procedure, le attraversa e le inserisce in un procedimento di messa in movimento dei vari discorsi, proprio per affrontare e cogliere il darsi molteplice delle verità, creando in questo modo uno spazio dove nominarle. È quindi a partire da questo contesto che si instaura in Badiou il particolare rapporto tra filosofia e cinema. Ed è per questo che Badiou accetta nei primi anni Novanta la sfida di collaborare ad un progetto di rivista

cinematografica come “L’art du cinéma”, ed è per tale motivo che la sua scrittura nel corso degli ultimi anni spazia lungo luoghi diversi del sapere, affrontando stili e forme variegati, dal teatro alla letteratura, dalla matematica al cinema, dalla politica, all’amore, dalla saggistica al teatro, dalla lezione alla conferenza, dall’articolo al romanzo. Non si tratta però della riproposizione in termini contemporanei di un sistema filosofico articolato e strutturato al suo interno. Badiou rimane all’interno di una concezione della filosofia come movimento, come creazione. Ciò che è ad essa peculiare è la molteplicità delle forme della creazione. La molteplicità delle forme con cui la filosofia utilizza gli altri discorsi, che, ricordiamolo, sono le condizioni per la propria esistenza.

### *La sintesi infinita del cinema*

Dunque il cinema. Il cinema come prospettiva filosofica.

Come si sa, il lavoro filosofico di Badiou si è incrociato spesso con il teatro di Brecht, di Beckett, con la letteratura di Pessoa e la poesia di Mallarmé, con la danza e la pittura. Ma il cinema, lo possiamo dire, occupa una posizione particolare. Il cinema è un’arte “impura”, come vedremo meglio più avanti; essa di fatto si colloca lungo il confine tra arte e non arte, come sottolinea spesso Badiou. Proprio per questo, continua il filosofo francese, essa occupa, nel suo rapporto con la filosofia, una posizione a sé. Il problema di questa posizione, le modalità attraverso cui il cinema diventa occasione per il pensiero, intrattiene rapporti particolari con la filosofia, attraversa la gran parte degli scritti di Badiou dedicati al cinema. Una prima considerazione riguarda quella che Badiou chiama la questione ontologica, vale a dire il fatto che l’immagine cinematografica non è in nessun modo una copia della realtà, ma si presenta

come un'immagine dallo statuto duplice, come afferma Badiou in "Il cinema come esperienza filosofica":

La filosofia è interessata ai rapporti che non sono rapporti. Deleuze aveva un nome per questi rapporti: li chiamava "sintesi disgiuntiva". Sintesi disgiuntiva è giustappunto questo: un rapporto che non è un rapporto, un rapporto paradossale, una frattura. E c'è filosofia ogniqualvolta si vuole pensare un rapporto di questo tipo. [...] La filosofia è la teoria delle fratture, il pensiero delle fratture. Questo voleva dire Platone quando affermava che la filosofia è un risvegliarsi, ma il risveglio è uno strappo rispetto al sonno. In questo senso, la filosofia è il momento di questo strappo riflesso sul pensiero. E così, è possibile pensare che ogni volta che c'è un rapporto paradossale, un rapporto che non è un rapporto, una situazione di strappo, ci può essere filosofia. Insisto su questo: non perché c'è qualcosa allora c'è anche filosofia. Sono totalmente d'accordo con Deleuze: la filosofia non è affatto riflessione su qualsiasi cosa. C'è filosofia, ci può essere filosofia, perché ci sono rapporti paradossali, perché ci sono strappi, perché ci sono decisioni, distanze ed eventi.

Orbene, il cinema si definisce come un paradosso e per questo motivo è una situazione per la filosofia. Si può definire questo paradosso in due modi diversi: il primo di questi modi, e il più filosofico, consiste nel dire che il cinema è un rapporto singolare tra il più totale artificio e la realtà più totale. Il cinema è, al contempo, la possibilità di una copia di questa realtà e la dimensione completamente artificiale di questa copia. Il che equivale a dire che il cinema è un paradosso, che si muove attorno alla questione dei rapporti tra "essere" e "apparire". È un'arte ontologica<sup>[19]</sup>.

Il cinema è un paradosso, è un rapporto che non è un

rapporto. Proprio per questo, afferma Badiou, esso intrattiene dei rapporti con la filosofia. Il paradosso è uno strappo violento dell'ordine (fittizio) del mondo, è l'evento che costringe a pensare. Dunque è implicitamente filosofico, perché la filosofia, afferma il filosofo francese in "Arte, matematica e filosofia", è di fatto paradossale sin dalla sua origine. Una doppia origine, prima poetica (i presocratici, Empedocle, Eraclito, Parmenide) e, in seguito argomentativo-razionale, con Socrate e con Platone. La doppia origine della filosofia si riflette continuamente lungo tutta la storia del pensiero: «la filosofia è dunque impura, una sorta di bastardo che appartiene a due famiglie diverse»[20]. Questo doppio modello filosofico – poetico e matematico – si riflette nel procedere stesso del pensiero, nella distinzione (fondamentale per Badiou, come si è detto), tra essere e evento, tra ciò che è e ciò che avviene. La matematica è di fatto il modello puro del ragionamento astratto («le matematiche sono l'ontologia», afferma la tesi principale de *L'essere e l'evento*[21]), ma per riuscire a pensare l'evento, ciò che avviene ed è radicalmente nuovo, non comparabile ad altro, occorre un linguaggio diverso, nuovo. Ed è qui che l'arte interviene, come possibilità di pensiero dell'evento, un pensiero che ha modalità e procedimenti propri, come la matematica d'altronde.

La filosofia si configura pertanto come tensione tra arte e matematica, gioco concettuale che non aderisce a nessuno dei due ordini del discorso, ma che crea un rapporto, necessario e pregnante. È questa la sua forza e anche il suo paradosso, la sua impurità.

Impurità. In questo punto si situa il ruolo e la funzione del cinema all'interno delle pratiche artistiche. Nei vari capitoli del libro, Badiou ripete costantemente, declinandolo di volta in volta in modi diversi (dimostrando come il termine abbia subito nel corso del tempo una continua rielaborazione)

questo concetto: «Il cinema è un'arte impura. È propriamente il più-uno delle arti, parassitario e incosciente. Ma la sua forza di arte contemporanea sta proprio nel dare l'idea, nel tempo di un passare, dell'impurità di ogni idea»[22]. Cosa significa però in questo caso, affermare l'impurità del cinema?

Il primo livello dell'impurità è quello ontologico prima ricordato: il cinema si muove ambiguamente (e in modo fecondo, peculiare) tra «il più totale artificio e la realtà più totale», tra l'imitazione del reale e la sua più completa trasfigurazione, secondo quel movimento che è alla base della moderna teoria del cinema, da Bazin in poi. Ma Badiou aggiunge che la dimensione impura del cinema sta (in senso proprio) nell'essere qualcosa di diverso da ogni altra arte e, al tempo stesso, nel rimetterle tutte in gioco, ibridandole, citandole al suo interno. Il cinema è essenzialmente movimento, ma movimento impuro, in cui l'Idea non si incarna, non viene rappresentata né evocata, semplicemente passa:

Anche il movimento, nel cinema, deve essere pensato secondo tre modalità differenti. In primo luogo, esso mette in relazione l'idea con l'eternità paradossale di un passaggio, di una Visitazione. C'è una strada a Parigi che si chiama "Passage de la Visitation", si potrebbe anche chiamare la via del cinema. Si tratta qui del cinema come movimento globale. In secondo luogo, il movimento, tramite delle operazioni complesse, è ciò che sottrae l'immagine a se stessa, ciò che la rende un'immagine inesposta (*imprésentée*), sebbene inscritta. Perché è nel movimento che si incarnano gli effetti del taglio. Anche e soprattutto, come si può notare negli Straub, quando c'è l'arresto apparente del movimento locale che mostra lo svuotamento del visibile. Oppure, come in Murnau, quando è l'avanzare di un tram ad organizzare la topologia segmentata

di un sobborgo ombreggiato[23].

I tre movimenti qui presentati mostrano allora la caratteristica più propria dell'impurità: quella di indicare la modalità specifica del movimento del pensiero. L'idea attraversa il cinema come *Visitazione*[24], senza incarnarsi in una forma, ma come passaggio continuo. Il cinema, come la filosofia, compie un movimento incessante, articolato e complesso, un movimento che non cessa di creare rapporti dove non esiste la possibilità di un rapporto, di montare fra loro elementi eterogenei, di costruire strutture là dove tali strutture non hanno luogo, di creare cioè quelle che Badiou (sulla scorta di Deleuze, ma differenziandosene) chiama «sintesi disgiuntive»[25]. Non si tratta però – qui sta il punto importante – di una semplice analogia, per quanto carica di conseguenze, come vedremo. La filosofia è «interessata ai rapporti che non sono rapporti», essa si inserisce là dove esistono fratture: «Un concetto filosofico [...], se lo guardiamo da vicino, vediamo che è sempre un legame, un nodo tra un problema di decisione, un problema di distanza o separazione e un problema di eccezione»[26]. Un legame, cioè una sintesi elaborata là dove la sintesi non sarebbe possibile. Qui sta il senso (anche etico e politico) della filosofia, che va ben al di là della sua collocazione come disciplina accademica. La sintesi è infatti la possibilità di costruire *altro*: un altro pensiero, altre scelte, altre visioni, altre decisioni, proprio là dove questo *altro* sembra impossibile, e le pressioni sociali, ideologiche, politiche costruiscono uno scenario apparentemente inattaccabile. Qui la sintesi può allora intervenire con la sua forza scardinante, la forza che le permette di connettere ciò che non è connesso: «Allora perché vi sto dicendo tutto questo? Perché io credo che il cinema ha inventato nuove sintesi, ha allargato la possibilità della sintesi [...]. Se la filosofia è veramente la costruzione di

nuove sintesi, sintesi nelle fratture, il cinema è molto importante perché modifica la possibilità della sintesi»[27].

Il discorso di Badiou si smarca allora dalla prospettiva puramente estetica (che di fatto ha condizionato profondamente il rapporto cinema-filosofia). Il cinema, con la sua forza scardinante di arte/non-arte, di dispositivo elitario e di massa, di costruttore di immagini di avanguardia e riproduttore di *clichè*, con la sua capacità di immergersi nel caos e nell'impurità del mondo, traendone, con la sola forza della ripresa e del montaggio – il cinema non è che questo, afferma Badiou – dei momenti di purezza assoluta, di pura arte; ebbene, il cinema che fa tutto questo ha offerto nel Novecento uno straordinario strumento filosofico, ha dato al mondo la possibilità di vedersi e di pensarsi in altro modo, come, appunto, nuova sintesi.

Ma qual è lo scarto che il cinema produce? Quali nuove sintesi esso ha offerto nel secolo appena passato? E come si configura allora il movimento proprio del cinema in relazione alla filosofia?

Tutti i testi qui presentati lavorano su queste domande, affrontandole di volta in volta secondo quello che è il procedimento architettonico-mobile di Badiou, quello della messa in circolazione dei discorsi, della costruzione cioè di strutture del discorso che permettono la creazione di nuove sintesi, di nuovi legami, di nuovi rapporti tra elementi che non sono tra loro in rapporto. Nel lungo seminario "Il cinema come esperienza filosofica" sono molti gli esempi di questo modo di procedere, ma uno in particolare mostra con chiarezza il lavoro produttivo del rapporto cinema/filosofia, che in questo caso viene declinato da Badiou come una sorta di *theatrum philosophicum*. Nell'argomentazione il filosofo francese presenta tre coppie di opposti: la contrapposizione tra Callicle e Socrate nel dialogo *Gorgia*, l'uccisione di Archimede da parte



del soldato romano, infuriato perché il matematico siracusano preferisce continuare i suoi calcoli anziché recarsi dal generale Marcello, e la coppia di amanti de *Gli amanti crocifissi* di Mizoguchi Kenji[28]. In tutte e tre le opposizioni c'è qualcosa di radicalmente irriducibile. Le logiche che si contrappongono non hanno una misura comune, sono di fatto incommensurabili[29]. L'argomentazione di Calicle (la giustizia implica la violenza) e quella di Socrate (la giustizia implica la felicità) non consentono alcuna mediazione; tra la logica del soldato romano (Archimede deve piegarsi all'ordine del generale vincitore) e quella di Archimede (il sapere è superiore ad ogni logica della guerra) non c'è misura comune; tra la logica degli amanti di Mizoguchi (il sorriso che si lanciano quando sono catturati e mandati a morte per adulterio) e la logica della legge che li incrimina non c'è, ancora, commensurabilità. In tutte e tre i casi si può dire allora che ci si trova di fronte ad una situazione filosofica, vale a dire che ci si trova di fronte ad una situazione in cui la mediazione è di fatto impossibile, ma in cui la filosofia *può creare, può costruire* una sintesi, che però non sarà in nessun caso una mediazione. Accostare insieme le tre opposizioni incommensurabili significa per Badiou compiere un'operazione che è di fatto una sintesi, un'operazione squisitamente filosofica: riprendendo l'esempio de *Gli amanti crocifissi* («forse il più bel film d'amore che sia mai stato fatto»), Badiou, infatti, afferma:

Anche lì c'è in realtà una sintesi. Gli amanti sono certamente in contraddizione rispetto alla legge sociale, ma nell'unità del loro sorriso viene annunciato che sono possibili altre relazioni. Non c'è soltanto una contestazione della legge, ma c'è l'idea che quella legge può cambiare; è possibile una legge che integri l'amore invece di escluderlo. E questi amanti

sono universali perché esiste questa sintesi. Sintesi tra l'eccezione e la legge comune. Così si capisce che qualsivoglia eccezione, qualsivoglia evento, è anche una promessa per tutti. E se non fosse una promessa per tutti, non esisterebbe l'effetto artistico dell'eccezione[30].

L'amore si mostra qui come una delle condizioni del discorso filosofico, una delle procedure di verità come abbiamo evidenziato all'inizio. L'amore come eccedenza, come scarto radicale rispetto alla legge.

Ecco che allora il senso dell'operazione di sintesi si mostra in tutta la sua complessità. Il rapporto tra il pensiero filosofico e l'immagine cinematografica produce una sintesi prima inesistente, quella tra il sorriso dei due amanti e la promessa di un'altra legge che non renda eccedente l'amore. Tale sintesi è possibile solo a partire dal riconoscimento (extracinematografico) che l'amore stesso è un'operazione di sintesi (eco platonica), perché congiunge, connette al di fuori dello spazio e del tempo, ciò che non è connesso. La sintesi che eccede i suoi termini diventa allora straordinariamente cinematografica, come sottolinea lo stesso Badiou: «C'è uno strano vincolo tra il cinema e l'amore. Non solo per il fatto che il cinema parla molto dell'amore [...], bensì perché entrambi propongono una sintesi, la sintesi tra continuità e discontinuità»[31]. L'operazione di sintesi tra l'eccezione e la legge comune, la possibilità di una promessa, la promessa di una nuova legge: questa è la sintesi che la filosofia compie nel suo rapporto con il cinema: «Il passaggio tra le idee del cinema e i concetti della filosofia è sempre una questione di sintesi. Vale a dire, se siamo capaci di fare concetti filosofici a partire dal cinema è perché trasformiamo le sintesi filosofiche che entrano a contatto con le nuove sintesi cinematografiche»[32]. È nella sintesi realizzata tra le immagini straordinarie del

regista giapponese e l'operazione di pensiero che le rielabora che l'idea cinematografica permette di costruire, modificare e riconfigurare il concetto filosofico, lo costringe a cogliere in modo peculiare un evento.

In questo, il cinema possiede una potenza straordinaria: le idee e le forme che circolano al suo interno (che non sono concetti filosofici, questo Badiou lo sottolinea con forza, aderendo in pieno alle posizioni di Deleuze) sono innumerevoli. Esse permettono, nella sintesi operata dalla filosofia, di creare nuove sintesi, di modificare la percezione del mondo, di immaginare altri rapporti. Anche per questo il cinema, arte di massa, arte e non arte allo stesso tempo, forma in sé impura ma capace di creare momenti di straordinaria purezza (si vedano ne "Sulla situazione attuale del cinema", le straordinarie analisi di Badiou dei procedimenti di purificazione che il cinema mette in atto), occupa un posto particolare nella contemporaneità, diventa condizione potenzialmente ricchissima per la filosofia. Esso costituisce (insieme alla danza) uno dei paradigmi dell'arte del Novecento, come scriverà Badiou ne *Il secolo*, perché opera in perenne movimento, impurità sempre disponibile[33].

Ecco che allora gli interventi di Badiou sul cinema si sviluppino seguendo questa direttiva: ciò che è in gioco, nel rapporto filosofia/cinema è la possibilità che tra i due si realizzi una sintesi, un'operazione che mette in relazione due termini che sono di fatto incommensurabili, pur avendo molti tratti in comune. Non sono incommensurabili come la contrapposizione classica tra immagine e pensiero, perché, come osserva acutamente Badiou, se la filosofia è una critica dell'immagine attraverso il pensiero, il cinema mette in questione l'immagine attraverso l'immagine stessa. Esse sono incommensurabili perché il cinema non è pensiero, ma può diventare parte integrante di nuove sintesi attraverso il suo

incontro con la filosofia, incontro in cui nessuno dei due convitati occupa una posizione subordinata.

Ancora, scorrendo le pagine di questo testo ci si rende conto che la prospettiva aperta da Badiou – che, come non ci stanchiamo mai di sottolineare, è una sorta di prosecuzione della particolare *disputa* filosofica da lui messa in atto nei confronti di Deleuze – è *anche* se non soprattutto un'ulteriore declinazione della propria concezione della filosofia. Il cinema, più che un'arte si configura in queste pagine come un territorio in più, in cui le quattro procedure generiche di verità (scientifico/matematica, politica, artistica ed amorosa) trovano il loro spazio, si incrociano, si ibridano e si offrono al discorso filosofico nel libero gioco che ne costituisce il loro processo più proprio. Che siano interventi più ampi e articolati, o saggi, articoli e conferenze dedicati a singoli film, i testi qui presentati si presentano non come molteplici variazioni di una serie di concetti operativi, ma come laboratori di sperimentazione filosofica. L'articolazione del politico in *Crepa padrone, tutto va bene* di Godard, il concetto di identificazione dei sessi in *Identificazione di una donna* di Antonioni, la suggestiva lettura ontologica de *L'ultimo uomo* di Murnau, così come gli esempi tratti dal cinema di Visconti, Rossellini, Welles, Wenders, Chaplin, John Woo o De Palma, come anche di Kiarostami o De Oliveira sono altrettanti tentativi di ricerca, in cui le modalità di scrittura, gli stili e i linguaggi cambiano, in una sorta di perennemente aperto esercizio critico e filosofico insieme. Se si confrontano insieme i due interventi dedicati ad *Histoire(s) du cinéma* di Jean-Luc Godard, infatti, ciò che salta agli occhi è anzitutto il fatto che i due testi (una conferenza/presentazione il primo, un articolo il secondo) non si sovrappongono l'uno all'altro, non ripetono gli stessi concetti secondo due modalità espressive e retoriche differenti, ma sembrano prolungarsi l'uno nell'altro, riflettersi come due

possibilità di rapporto tra cinema e filosofia, due modalità di elaborare e far lavorare i concetti lungo il movimento complesso del film di Godard. Anche in questo il cinema afferma la sua ricchezza; nel proporsi come arte impura esso non è “solo” arte, né semplice intrattenimento, ma ibrida e impura presentazione di uno sguardo molteplice sul mondo: «Se il cinema è idea, o visitazione casuale dell’idea, lo è nel senso in cui il vecchio Parmenide, in Platone, la esige dal giovane Socrate: che ammetta, insieme al Bene, al Giusto, al Vero, al Bello, alcune idee altrettanto ideali, per quanto meno convenienti: quella del Capello o del Fango»[34].

### *Ripensare la teoria: attualità del cinema*

Alla luce di quanto affermato sin qui, è necessario riprendere i punti con cui abbiamo aperto questo saggio introduttivo, per una serie di ulteriori considerazioni. Se nel presentare al lettore italiano gli scritti e gli interventi di Badiou sul cinema abbiamo anzitutto sottolineato il rapporto che lega il pensiero di Badiou ad un dibattito filosofico che vede Deleuze come punto di riferimento ineludibile (e con cui Badiou fa filosoficamente i conti), sarebbe però sbagliato limitare a questo la forza teorica di questi scritti. Lungo tutto il testo (al di là del fatto che si tratti di interventi elaborati in distinte occasioni lungo un arco di tempo di più di dieci anni) vibra una tensione costante che mette in evidenza l’organicità della ricerca filosofica di Badiou sul cinema. Tutto il percorso filosofico di Badiou, i suoi concetti e le sue problematiche si riflettono e sono in un certo senso ripensati qui proprio mediante il rapporto filosofia/cinema. La filosofia intesa come attività che predispone le verità nel loro emergere all’interno delle procedure molteplici che le rendono possibili; lo spazio

sempre aperto e mobile tra l'essere e l'evento, distinzione fondante della filosofia di Badiou; i concetti di sintesi disgiuntiva, di situazione filosofica, o, ancora, l'accento posto sulle crisi, sulle fratture e sui paradossi della matematica (ad esempio nell'intersecarsi delle serie nella struttura di *Histoire(s) du cinéma* di Godard), sui sovvertimenti della lingua poetica (i procedimenti di purificazione infinita che il cinema attiva), sulle rivoluzioni e le provocazioni della politica creativa (Godard e la forma della rivoluzione in *Crepa padrone, tutto va bene*), sui vacillamenti del rapporto tra i sessi (le forme astratte dell'identificazione dei sessi in Antonioni). Tutti elementi questi che costituiscono il problema filosofico di Badiou e che il filosofo riprende e ripensa proprio attraverso il rapporto con il cinema. Anche la ricerca più recente di Badiou – rappresentata dal secondo tomo de *L'essere e l'evento* (*Logiques des mondes*[35]) – trova un ulteriore sviluppo nelle pagine che seguono, perché interrogarsi sul cinema significa anche interrogarsi sui corpi, sulle forme e i linguaggi attraverso cui le verità circolano nella molteplicità indifferente dell'essere: ed è proprio questo il problema al centro del ponderoso saggio del 2006, il problema di come l'evento può essere colto come qualcosa di radicalmente nuovo dal punto di vista delle verità della scienza, dell'arte, dell'amore e della politica.

Una ramificazione complessa, che sempre più fa di queste pagine un percorso *interno* alla ricerca filosofica di Badiou e al tempo stesso le proietta, come vedremo, nel centro stesso del dibattito attuale della teoria del cinema.

Si tratta di ripensare la filosofia attraverso il cinema; la filosofia come creazione di nuove sintesi. Questo dunque è il progetto filosofico di Badiou. Ma dire ciò non significa ancora chiudere il discorso, anzi. Più ci si addentra nelle riflessioni, nelle argomentazioni e nei “montaggi” di Badiou (capace di associare tra loro esempi tratti da vari campi del sapere e da

varie discipline, secondo un metodo che, come abbiamo visto, gli è proprio), più ci si rende conto che questi scritti lavorano a partire dalla considerazione del cinema come forma del presente.

In un certo senso, il lavoro filosofico *del* e *sul* cinema può essere pensato solo a partire dalla assoluta contemporaneità del cinema, visto che, afferma Badiou: «Un film è contemporaneo, e pertanto destinato a tutti, nella misura in cui il materiale di cui assicura la depurazione è identificabile come appartenente alla non-arte del suo tempo»[36]. Il cinema è (o deve essere, pena il suo esaurimento) forma del presente. Solo così esso lavora alla creazione incessante di nuove sintesi, di nuovi rapporti, solo così si propone come processo infinito di depurazione dell'impurità del reale. Ma per poter attestare ciò è necessario continuamente interrogarsi (e interrogare il cinema) sulla sua attualità, appunto, sulla sua "situazione". Dunque interrogarsi anche sullo stato della sua "teoria", sull'insieme dei discorsi che ne attestano l'esistenza come oggetto di studio; oggetto non solo e non tanto storico (la storia del cinema non interessa Badiou), quanto per l'appunto teorico, cioè capace di suscitare discorsi, di entrare all'interno di nuovi circuiti del sapere. Anche perché – e questo è uno degli elementi di assoluta novità di questi testi – dietro ogni teoria c'è un orizzonte del discorso, un circuito potenziale all'interno del quale è possibile operare nuove sintesi, costruire nuove operazioni di verità.

L'interrogativo è costantemente presente di fatto all'interno degli scritti di Badiou, ad esempio quando egli riprende cinque grandi tematiche che hanno attraversato tutta la storia delle teorie del film (dal rapporto del cinema con l'immagine, alle forme della temporalità, dal cinema in rapporto alle altre arti alla definizione del cinema come arte o come non-arte, fino al sistema di valori e di discorsi etici e

politici che il cinema attiva). Questi cinque grandi tentativi di pensare il cinema sono di fatto pensati da Badiou come momenti particolari del rapporto filosofia/cinema, così come il riconoscimento della dimensione popolare, di massa del cinema (che ne fa un'arte e al tempo stesso una non-arte). La forza dell'immagine cinematografica dunque, la sua importanza, sta anche nella capacità di coinvolgere il soggetto spettatoriale, che è parte integrante del processo di mobilitazione delle idee nello spettacolo cinematografico («nel cinema abbiamo il corpo a corpo, abbiamo l'impurità, e per questo non contempliamo. Piuttosto partecipiamo, partecipiamo necessariamente in questo combattimento, giudichiamo le vittorie, giudichiamo le sconfitte e partecipiamo nella creazione di alcuni momenti di purezza»[37]).

Da un certo punto di vista, Badiou sembra voler riprendere la moderna teoria del cinema (in particolare baziniana), cambiandola però radicalmente di segno: il concetto di "impurità", attorno al quale ruota buona parte dell'approccio di Badiou al cinema deve molto infatti, alla visione del cinema come scarto rispetto alla storia delle arti mimetiche, così come si configura in un saggio famoso come *Ontologia dell'immagine fotografica* di Bazin[38].

Ma se la maggior parte degli studi critici – che, a dire la verità, non si occupano particolarmente dell'approccio al cinema di Badiou (occorre infatti ricordare che questa è la prima edizione europea che raccoglie gli scritti e gli interventi di Badiou sul cinema) – insistono soprattutto sulla complessità e ambiguità del concetto di "impurità", è probabilmente nell'operazione della *sintesi* che va visto l'altro grande dispositivo filosofico che, in un certo qual modo, emerge dal rapporto filosofia/cinema. La sintesi è anzitutto il grande territorio di un incontro/scontro concettuale tra Badiou e



Deleuze (gli “opponents/partners” come li chiama Slavoj Žižek[39]), ed è anche la testimonianza di una concezione della filosofia come eccedenza, come conflitto e non come mediazione o compromesso, così come il cinema (che in questo senso è assolutamente analogo alla filosofia). Il cinema infatti, che crea a sua volta sintesi straordinarie, produce sintesi e viene inserito in ulteriori operazioni sintetiche proprio in virtù della sua straordinarietà: il cinema, nella lettura di Badiou non appartiene pienamente al sistema delle arti, non è né puro né impuro, non è pensiero né è altro dal pensiero, è al tempo stesso immagine e critica dell'immagine, *analogon* della filosofia e suo opponente, è capace di costruire momenti di assoluta purezza e al tempo stesso lavorare con i *clichè* più abusati. È dispositivo del passaggio continuo e contemporaneamente è, per definizione, puro presente.

Per questo dunque il cinema è attuale. Esso travalica ed eccede le sue definizioni, crea, con la sua mobilità, il suo dinamismo, il suo movimento (falso) continuo, una possibilità in più per la filosofia di ripensare se stessa e il proprio tempo, di cogliere – attraverso nuove sintesi – forme della verità, idee che possono essere trasformate in concetti.

Pensare la contemporaneità del cinema significa dunque pensarne anche la teoria, discuterne le tendenze (il neoclassico contro il formalismo), interrogarne le modificazioni e le trasformazioni (l'avvento dell'immagine digitale come nuovo pitagorismo cinematografico). Infine, pensare l'attualità del cinema significa mettere in atto un esercizio critico continuo (in fondo, alcuni dei capitoli del libro sono degli straordinari esempi di critica cinematografica), a partire dall'elaborazione della categoria di *giudizio assiomatico*, quella forma di giudizio, cioè, che propone una nuova modalità di lettura del film, capace di mostrare quali siano per il pensiero gli effetti di questo o di quel film. È lungo questa linea sempre mobile che

si muove Badiou, anche, come si accennava prima, modificando e trasformando di volta in volta la sua scrittura, mostrando (perché no?), il piacere e la fascinazione dello spettatore Badiou (Mizoguchi, Murnau, Godard), il suo coinvolgimento personale negli eventi raccontati in un film (i gruppi maoisti degli anni Settanta in Francia nel film di Godard). Perché la forza della scrittura sta anche nel piacere da cui sorge.

È proprio in virtù di tutti questi elementi che il discorso di Badiou si inserisce di diritto all'interno delle molteplici ramificazioni del discorso teorico contemporaneo, proprio perché, dietro l'apparente difesa di un cinema d'autore nel senso più codificato del termine, sta l'affermazione di un ruolo forte del discorso teorico intorno e a partire dal cinema. Se il nuovo millennio si è aperto con una forte istanza critica nei confronti della teoria del cinema – dal rifiuto nei confronti di una teoria onnicomprensiva del cinema espressa da David Bordwell e Noël Carroll[40] fino alla critica radicale espressa da Malcolm Turvey[41] nei confronti della tradizione europea della ricerca teorica – la posizione di Badiou si pone come controcampo ideale all'interno del dibattito. Se il rifiuto della teoria “forte” si basa sul riconoscimento del film, del singolo film come evento a sé, difficilmente riconducibile a categorie generalizzanti, la prospettiva di Badiou fa dell'evento (che ogni film è, o che anche un singolo frammento di un film è), il punto di partenza per la costruzione di un rapporto forte tra cinema e teoria, come abbiamo detto (il concetto di sintesi come concetto centrale per il ripensamento del rapporto tra cinema e pensiero).

Proprio il rifiuto di una concezione “storicistica” del cinema (il cinema è sempre contemporaneo o non è), e, al contempo, di una visione idealistica dell'immagine cinematografica (nonché il rifiuto di collocare il discorso del

cinema all'interno di una prospettiva estetica), collocano Badiou al di fuori di una tradizione forte ma oggi profondamente in crisi della teoria cinematografica (quella delle teorie ontologiche, per riprendere la definizione di Francesco Casetti[42]). Il film, o la singola sequenza, o un fragile frammento di essa non entrano in gioco, per il filosofo francese come "oggetti" di un sapere e non sono interrogati al fine di rivelarne l'essenza. Riconoscere, sulla scorta di Bazin, che il cinema è un'arte ontologica, non significa per Badiou che in questo riconoscimento risiede la sua produttività per il pensiero. La domanda che scorre nelle pagine che seguono non si riconduce all'interrogativo "Che cos'è il cinema?", ma introduce l'idea del cinema come forma produttiva, capace di costruire degli effetti di pensiero. Il cinema non è "sintomo" della contemporaneità (come spesso in Žižek), né costituisce una forma particolare di elaborazione dell'immagine (come nella prospettiva aperta da Didi-Huberman). Al contrario, il cinema si muove in un territorio ampio e frastagliato, oscillante tra la volgarità e il sublime, e, proprio per questo, capace di suscitare emozioni, sensazioni e pensiero, cioè una scrittura.

La scrittura, dunque, per concludere. Essa si muove lungo i binari della critica e della teoria; essa procede "come se" facesse critica e/o teoria del cinema, ma facendo, al tempo stesso, filosofia, semplicemente perché quello che è in gioco nel nostro rapporto con il cinema è, come Badiou non smette di ripetere, la possibilità di cogliere nel modo suo proprio, una verità.

## Note

[1] *Infra*, p. 71.

[2] A. Badiou, *L'essere e l'evento*, tr. it., il Melangolo, Genova 1995; Id., *Manifesto per la filosofia*, tr. it., Feltrinelli, Milano 1991.

[3] Tali correnti sono l'ermeneutica, la filosofia analitica anglosassone e il post-strutturalismo francese, cfr. A. Badiou, *Manifesto per la filosofia*, cit., p. 9.

[4] *Ivi*, p. 10.

[5] *Ivi*, p. 11.

[6] *Ivi*, p. 13.

[7] Il materialismo dialettico, il pensiero di Heidegger, la filosofia accademica americana, sviluppatasi a partire dal positivismo logico del Circolo di Vienna, sono tra le maggiori eredità del Novecento, afferma Badiou; eredità filosofiche, ma caratterizzate da una serie di derive ideologiche (il socialismo burocratico staliniano, i totalitarismi fascisti, lo spiegamento "occidentale" dei parlamentarismi) che il filosofo francese riconosce come caratterizzate dal rifiuto del platonismo, cfr. A. Badiou, *La fine della fine*, tr. it., in *Confini della filosofia. verità e conoscenza nella filosofia contemporanea*, a cura di S. Borutti, F. Papi, Ibis, Como-Pavia 1994, p. 29.

[8] A. Badiou, *L'essere e l'evento*, cit., p. 9.

[9] Si ha sutura quando: «In luogo di apprestare uno spazio di possibilità attraverso cui trovi espressione un pensiero del tempo, la filosofia *delega* le sue funzioni a una qualsiasi delle sue condizioni, affida cioè la totalità del pensiero a un'unica procedura generica», A. Badiou, *Manifesto*

per la filosofia, cit., p. 48.

[10] A. Badiou, *Deleuze. «Il clamore dell'essere»*, tr. it., Einaudi, Torino 2004.

[11] Si tratta di una serie di articoli e conferenze che vanno dal 1989 al 2006, raccolti in italiano con il titolo *Oltre l'uno e il molteplice. Pensare (con) Gilles Deleuze*, tr. it., a cura di T. Ariemma, L. Cremonesi, Ombre corte, Verona 2007.

[12] A. Badiou, *Deleuze. «Il clamore dell'essere»*, cit., p. 6.

[13] S. Gillespie, *The Mathematics of Novelty. Badiou's Minimalist Metaphysics*, re.press, Melbourne 2008, p. 6. L'originalità del confronto tra i due filosofi sta anche nel fatto, come sottolineano Ariemma e Cremonesi nella loro introduzione agli scritti di Badiou su Deleuze, che: «Il desiderio di confronto/scontro che anima Badiou è segno di un importante riconoscimento filoso-

fico del pensiero di Gilles Deleuze, soprattutto in un'epoca in cui tanti hanno scritto *di* e *su* Deleuze, ma mai [...] in singolar tenzone filosofica», *Introduzione* a A. Badiou, *Oltre l'uno e il molteplice*, cit., p. 10.

[14] «Il problema fondamentale per Deleuze non è certo quello di liberare il molteplice, ma quello di piegarne il pensiero a un concetto rinnovato dell'Uno», A. Badiou, *Deleuze. «Il clamore dell'essere»*, cit., p. 12.

[15] *Ivi*, p. 18.

[16] *Ivi*, pp. 19-20.

[17] A. Badiou, *Petit Manuel d'inesthétique*, Seuil, Paris 1998, p. 7; è questa, propriamente, una delle definizioni più calzanti della prospettiva "inestetica" sviluppata da Badiou, prospettiva che proprio perché si rifiuta di fare dell'arte un oggetto per la filosofia, si avvicina molto alla prospettiva deleuziana.

[18] Cfr. a questo proposito l'analisi di Alex Ling, *Can Cinema*

*Be Thought? Alain Badiou and the Artistic Condition*, in *The Praxis of Alain Badiou*, a cura di P. Ashton, A. J. Bartlett, J. Clemens, re.press, Melbourne 2006, pp. 307 sgg. Ling discute alcuni aspetti dell'approccio al cinema di Badiou (di cui conosce solo alcuni saggi, in particolare, di quelli qui presentati, il terzo, quarto e quinto capitolo), mettendo in evidenza da una parte la dimensione sottrattiva dell'immagine cinematografica, che si lega al procedimento filosofico per sottrazione di Badiou e, dall'altra, la problematicità della critica badiouiana a Deleuze, che rischia di essere troppo radicale e riduttiva.

[19] *Infra*, p. 78.

[20] *Infra*, p. 54.

[21] «La tesi che io sostengo non dichiara in alcun modo che l'essere è matematico, ovvero composto di soggettività matematiche. È una tesi non sul mondo ma sul discorso. Afferma che le matematiche, in tutto il loro divenire storico, pronunciano ciò che è dicibile dell'essere-in-quanto-essere», A. Badiou, *L'essere e l'evento*, cit., p. 14.

[22] *Infra*, p. 161.

[23] *Infra*, p. 155.

[24] Si può notare qui, di sfuggita, che Badiou usa il termine "Visitazione" facendo, tra l'altro, implicito riferimento alla omonima figura iconografica dell'arte sacra, quasi proponendo un'ulteriore dimensione del cinema che rimane comunque non particolarmente sviluppata all'interno dei suoi scritti.

[25] Il concetto di "sintesi disgiuntiva", della capacità cioè che ha l'essere di produrre attraverso lo scarto, la creazione di legami prima inesistenti è uno dei concetti deleuziani che Badiou riprende criticamente per farne tra l'altro uno dei concetti portanti della sua lettura del Novecento (cfr. A. Badiou, *Il secolo*, tr. it., Feltrinelli, Milano 2006), testo, tra

l'altro, che si sviluppa a partire da una serie di seminari svolti da Badiou tra il 1998 e il 2001, parallelamente cioè all'elaborazione dei testi qui presentati. Sulla rilettura critica del concetto di sintesi, cfr. Id., *Deleuze. «Il clamore dell'essere»*, cit., pp. 26 sgg.

[26] *Infra*, p. 76.

[27] *Infra*, p. 91.

[28] *Infra*, pp. 71-75.

[29] Sul concetto di incommensurabilità applicato all'immagine contemporanea, cfr. anche J. Rancière, *Il destino delle immagini*, tr. it., Pellegrini, Cosenza 2007.

[30] *Infra*, pp. 88-89.

[31] *Infra*, pp. 109-110. La potenzialità eccedente dell'amore, il suo rapporto particolare con il cinema e con la filosofia vengono più volte sottolineati da Badiou. Sulla dimensione multiforme del rapporto d'amore come forma anche filosofica del cinema si intrattiene tra l'altro Roberto De Gaetano, *Tra-Due. L'immaginazione cinematografica dell'evento d'amore*, Pellegrini, Cosenza 2008.

[32] *Infra*, p. 105.

[33] «L'arte del secolo [è] paradigmaticamente inscritta tra la danza e il cinema. il cinema propone una riproducibilità tecnica integrale e indifferente al proprio pubblico. Si realizza come "iteropera", come opera iterata, un'impurità sempre disponibile. La danza è il contrario: un puro istante sempre cancellato», A. Badiou, *Il secolo*, cit., p. 177. Sul rapporto tra danza e filosofia cfr. A. Badiou, *La danse comme métaphore de la pensée*, in Id., *Petit Manuel d'inesthétique*, cit., pp. 9-111.

[34] *Infra*, p. 274.

[35] A. Badiou, *L'être et l'événement – Tome 2: Logiques des mondes*, Seuil, Paris 2006. Si tratta di un testo che prosegue sulla linea dell'indagine sulla molteplicità dell'essere e dei corpi, il percorso già avviato ne *L'essere e l'evento*, e che trova

un'ulteriore applicazione/ripensamento in Id., *Second manifeste pour la philosophie*, Fayard, Paris 2009.

[36] *Infra*, pp. 178-179.

[37] *Infra*, p. 137.

[38] *Sul rapporto con la teoria moderna del cinema e sulla particolarità dell'approccio "inestetico" al cinema di Badiou si sofferma ad esempio Jacques Rancière, in Esthétique, inesthétique, anti-esthétique, in Alain Badiou. Penser le multiple, a cura di C. Ramond, L'Harmattan, Paris 2002. Rancière mette in evidenza la duplicità del cinema nella visione di Badiou, che si configura come forma limite del sistema delle arti e come una sorta di dispositivo capace di "rendere impure" tutte le altre arti, al tempo stesso una non-arte e qualcosa di più di un'arte, capace di trasformare la quotidianità impura del mondo in forma "pura": cfr. *ivi*, pp. 96 sgg.*

[39] Cfr. S. Žižek, *Foreword: Hallward's Fidelity to Badiou's Event*, in P. Hallward, *Badiou. A Subject of Truth*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2003, p. IX.

[40] *Post-Theory: Reconstructing film studies*, a cura di D. Bordwell, N. Carroll, University of Wisconsin Press, Madison 1996. Il testo curato da Bordwell e Carroll rappresenta senz'altro un punto di riferimento imprescindibile per una corrente, sviluppatasi soprattutto in ambito anglosassone, che ha messo in questione tutte le problematiche teoriche che hanno caratterizzato la storia del cinema. Su questa linea si muovono alcuni studiosi di nuova generazione, il cui obiettivo è proprio quello di ripensare *ex novo* i concetti portanti della tradizione teorica. Dal riconoscimento del cinema come forma d'arte, al problema ontologico primario del cinema stesso (cos'è un film?); dal rapporto tra documentario e fiction all'analisi delle forme narrative di un film; dal film come dispositivo in grado di suscitare emozioni alla struttura stessa del discorso critico e di analisi di un film, fino al rapporto tra



cinema e pensiero e cinema ed etica; per una panoramica del dibattito attuale, vedi *Philosophy of Film and Motion Pictures*, a cura di N. Carroll, J. Choi, Blackwell Publishing, Malden (Ma) 2006.

[41] M. Turvey, *Doubting Vision. Film and the Revelationist Tradition*, Oxford University Press, Oxford 2008.

[42] F. Casetti, *Teorie del cinema (1945-1990)*, Bompiani, Milano 1993.

## Parte prima

## I. Arte, matematica e filosofia

Inizio con una citazione del poeta Fernando Pessoa che mi piace molto: «Il binomio di Newton è bello come la Venere di Milo»; e, di seguito: «il fatto è che pochi se ne accorgono». Vorrei dire che c'è in realtà qualcuno che se ne accorge: il filosofo. Il filosofo è in fondo colui che sa che il binomio di Newton è bello quanto la Venere di Milo. Sa anche che nessuno se ne accorge, e appunto per questo il suo lavoro consiste nel far sì che alcuni riescano a comprenderlo. Sin dalle origini il filosofo è colui che pone un'equivalenza, e al contempo, una tensione tra arte e matematica. Direi che il filosofo crea una sorta di scena, una scena nella quale arte e matematica faranno giocare le loro contraddizioni. Sapete che una contraddizione è una relazione. E quando affermiamo che il binomio di Newton è bello quanto la Venere di Milo, questo vuole anche dire certamente che tra il primo e la seconda c'è una grande tensione.

La scena nella quale si gioca questa contraddizione ha una storia molto complicata e sorprendente. Prendiamo due estremi: Platone e Heidegger. Siamo ai due estremi di un arco, cosa possiamo vedere? Vediamo Platone che dice: «Nessuno può entrare qui se non è geometra», dunque per Platone la matematica è condizione per la filosofia, condizione rigida. Per lui – detto tra parentesi – la matematica è anche condizione per la politica: ne *La Repubblica* afferma che i politici devono dedicare dieci anni allo studio della matematica (non conosco

molti oggi che supererebbero l'esame), e insiste sul fatto che devono studiare geometria spaziale, che è ciò che consente di cogliere le figure della storia. La matematica è quindi condizione assoluta. Invece, come sapete, per quanto riguarda le arti, Platone è severo: i poeti lirici e tragici vengono esclusi dalla città. Da qui viene fuori un'immagine molto violenta, nella quale il matematico è una sorta di maestro modello mentre il poeta è un cattivo maestro, un ammaliatore, colui dal quale è necessario tenersi alla larga.

Se invece guardiamo verso l'altro estremo, verso quello di Heidegger, vediamo che per lui la matematica è parte della tecnica, dunque condivide anch'essa il destino della metafisica; il poeta invece, è la sentinella del senso autentico dell'essere. Il risultato è allora una scena rovesciata: buoni e cattivi sono qui diversi. Il matematico è coinvolto nella volontà tecnica, mentre il poeta è colui che riceve ciò che è autentico. Bell'esempio di questa storia teatrale.

Se osserviamo la situazione contemporanea, non possiamo non prendere atto di una considerevole separazione: ci sono filosofie molto vicine e legate alle arti e filosofie legate invece alla matematica e alla logica. Spesso non sono le stesse. Conosciamo per esempio l'importanza della pittura per Merleau-Ponty, l'importanza del cinema per Deleuze, l'importanza della letteratura per Sartre, ma vediamo che i filosofi legati alle matematiche – come De Sanctis o Cavaillès in Francia, o i filosofi analitici degli Stati Uniti – sono lontani dalle grandi tendenze dell'arte. C'è dunque una sorta di organizzazione della specializzazione filosofica che fa sì che la scena alla quale facevo riferimento si presenti come una scena divisa, come se venissero rappresentate in essa due opere diverse allo stesso tempo. Ci sono delle rare eccezioni, se intendiamo per eccezione l'assunzione di un doppio rapporto con la matematica e con l'arte in generale. Dunque, dico che io

sono una rarità, credo di essere una di quelle eccezioni, perché mi sono sempre mosso tra arte e matematica, convinto come sono che solo lì si sviluppa veramente la scena filosofica.

Posso dirvi brevemente perché e quali sono i luoghi teatrali delle matematiche e delle arti. La grande distinzione nella mia filosofia – anche in altre filosofie contemporanee – è quella tra essere ed evento, la distinzione tra ciò che è e ciò che avviene. E credo che per poter pensare ciò che è, per poter pensare la molteplicità di ciò che ci viene dato, la matematica sia un buon intermediario, un buon esercizio. Credo che la matematica sia il modello trasparente del rapporto tra il pensiero e ciò che è. Invece, per riuscire a pensare l'evento, per pensare qualcosa che sorge, che si rende presente, si ha sempre bisogno di un linguaggio nuovo. Per definizione, l'evento non può essere colto nelle maglie del linguaggio esistente, ma bisogna creare una nuova forma, che è come un ricevimento di ciò che avviene. In questo senso, è chiaro che è dalle parti dell'arte che va cercata la creazione di queste nuove forme, dunque, di ciò che potremmo chiamare nuovi nomi per ciò che avviene.

C'è in filosofia una grande questione attorno ai nomi: quali sono i nomi dell'essere – tutta una parte della filosofia può essere ritenuta in fondo come la storia dei nomi dell'essere, tra i quali c'è quel grande nome che è stato Dio –, e i nomi di ciò che non è essere, i nomi di ciò che diviene, di ciò che sorge, di ciò che nasce. Appunto perché ci sono questi due tipi di nomi c'è, in seno alla filosofia, un rapporto tra scienze e arti. In fondo, la filosofia sta attenta a ciò che c'è, ma è anche sensibile alla forma di ciò che diviene, e dunque alla forma di ciò che ancora forma non ha. Questa potrebbe essere una definizione dell'arte: l'arte è qualcosa che si occupa delle forme di ciò che ancora non ha una forma.

Potete vedere che c'è una vera e propria divisione

filosofica che condiziona la complessità del rapporto con le matematiche e con le arti. Vorrei parlare della genesi di questa divisione. La filosofia ha in realtà una doppia origine, e credo che non s'insista a sufficienza su questo punto. La filosofia non è nata in modo semplice: come tanti altri mostri, è nata due volte. È nata una prima volta con tutti quelli che chiamiamo presocratici: Parmenide, Eraclito, Empedocle. Ma tutti loro erano dei poeti, dunque la filosofia è nata la prima volta nella poesia. È nata una seconda volta, probabilmente con Platone, o con Socrate, e questa seconda nascita era contraria alla prima. La seconda nascita è una critica della prima.

Cosa è in gioco in questa disputa? La seconda nascita della filosofia è la nascita dell'idea di argomento. Il poeta parla in suo nome, parla mediante l'autorità della parola. Se leggete ciò che rimane di Eraclito e di Parmenide, potrete sentire bene questa autorità pura della parola: «del non-essere non ti permetto di dirlo nè di pensarlo»; «tutto scorre, nulla rimane immobile»<sup>[1]</sup>. Questo è il tono della prima filosofia, un tono ancora molto vicino a quello della parola sacra. Chiamiamo parola sacra semplicemente quella parola che dichiara che la sua verità è legata a colui che parla: potrebbe essere un re, o un sacerdote, può essere un artista, dacché l'artista parla con l'autorità della propria parola. E la filosofia è nata con quell'autorità.

La seconda nascita è invece la critica radicale di questo punto e comporta un'idea completamente diversa: l'idea che la verità di ciò che viene detto non deve dipendere da colui che parla, la parola della verità non è parola sacra, bensì parola che deve essere provata, ricorrendo a prove che chiunque può e deve condividere. Questo è il conflitto che viene a crearsi sin dall'inizio tra poeta e filosofo; e si tratta di un conflitto molto profondo perché riguarda l'origine stessa della verità. La verità è ispirazione soggettiva? Oppure è un sistema di dimostrazioni

e argomenti che chiunque può far proprio, riprodurre e discutere?

Così si può vedere che la matematica è diventata una sorta di modello della seconda nascita. La matematica è essenzialmente parola senza soggetto. Potete anche alzare la voce e parlare con voce profonda, ma se il ragionamento è falso, è falso, e il tono utilizzato non potrà mai renderlo vero. Se dicessi con tono ispirato che “due più due fa cinque”, ci sarà sempre qualcuno che mi dirà: “forse no”. Questo è dunque il primo compito della matematica nella nascita della filosofia: l'esempio di ciò che è parola non sacra, di ciò che fa riferimento soltanto alle proprie regole e che, dunque, è universalmente condiviso. Le matematiche sono, fondamentalmente, critica in atto del re, del sacerdote, del profeta e del poeta.

Poiché la filosofia ha questa doppia nascita, essa mantiene un rapporto ambiguo con tutto ciò, perché è discendente di una doppia filiazione: proviene dal poema e dalle arti, e proviene dalla critica razionale, matematica, del poema e delle arti. La filosofia è dunque impura, una sorta di bastardo che appartiene a due famiglie diverse. Si può dire questo in modo molto semplice: la filosofia deve proporre argomenti dialettici secondo il modello della razionalità, ma deve anche convincere i giovani, deve attirarli, e lì si giocano operazioni di transfert amoroso. Questo si può vedere anche nel Socrate di Platone, che ha in realtà uno stile totalmente impuro: agisce in lui il modello matematico, il modello dell'argomentazione, ma vi si trova anche tutta una serie di operazioni tese ad attirare, a sedurre, e l'accusa di corruzione aveva le sue buone ragioni, se intendiamo per corruzione della gioventù una seduzione intellettuale che strappa i giovani alle opinioni convenienti.

In Platone stesso incontriamo i due elementi. Ci sono in lui dimostrazioni, ma anche miti, storie, poemi. Sicché

possiamo dire che lo stesso stile filosofico costruisce la scena alla quale ho fatto riferimento: lo stile filosofico è una sorta di articolazione delle risorse dell'arte e di quelle della matematica. Questo stile è al contempo il binomio di Newton e la Venere di Milo, il che non significa che uno è bello quanto l'altra, bensì che la filosofia è in qualche modo costretta ad essere entrambi allo stesso tempo per continuare ad essere fedele alla sua doppia origine. Possiamo allora dire che un primo aspetto del problema riguarda il fatto che la filosofia costruisce l'argomento dialettico secondo il modello neutro delle matematiche – nessuna soggettività, nessuna parola sacra, idealmente solo assiomi e dimostrazioni – e, al contempo, costruisce operazioni di seduzione poetica e artistica facendo sistematicamente ricorso alle immagini. Platone stesso ha scritto delle *pièce* teatrali che vengono tuttora messe in scena.

Infine, lo *status questionis* è quell'impurità continua, con una serie di cambiamenti fondamentali di accento. Vi ho parlato poc'anzi di Platone e Heidegger. Gli stili di entrambi sono impuri, si tratta di retoriche bastarde, ma gli accenti vi sono distribuiti in modo diverso. La storia della scena filosofica è la storia di questi cambiamenti di accento, tra il modo espositivo che tende ad avvicinarsi alla forma del poema, come è il caso – ricordo – di uno dei più grandi poemi filosofici che sia mai stato scritto, quello di Lucrezio, nel quale l'epicureismo rinasce nella lingua del poema, e poi il modo espositivo che tende invece, com'è il caso dell'*Etica* di Spinoza, al modello matematico, con assiomi, definizioni, teoremi, una sorta di poesia astratta, mentre in Lucrezio abbiamo una sorta di dimostrazione poetica. Questa impurità costruisce la scena. Attualmente però il problema è diventato molto più complicato.

In qualche modo, la contraddizione di cui abbiamo



parlato è la contraddizione tra immagine e numero. Se ammettiamo che la matematica è la scienza del numero, la scienza delle figure e dei numeri – come si diceva in altri tempi –, e se ammettiamo invece che le arti e il poema sono la scrittura dell'immagine, ciò che articola la storia della filosofia, la storia dello stile filosofico, è il doppio ideale dell'immagine e del numero. Ecco, però, che noi oggi ci troviamo con l'espressione "immagine digitale" (*image numérique*), come se nel nostro mondo, l'immagine stessa fosse divenuta in qualche modo numero. I rapporti tra visibile e invisibile si sono modificati. Il numero era il modello di ciò che non era direttamente visibile, di ciò che aveva un'esistenza soltanto intellettuale, e l'immagine era invece il modello del sensibile. Ma dove va a finire tutto ciò se la creazione stessa delle immagini è una creazione digitale (*numérique*), se in certo qual modo l'essenza tecnica dell'immagine si trasforma in una manipolazione dei numeri?

Insisto sull'importanza filosofica di questa trasformazione, perché la produzione di immagini, nella filosofia tradizionale, era l'opposto della creazione intellettuale del numero: l'immagine stava dalla parte del visibile, dalla parte dell'esperienza e del sensibile, in un certo senso dalla parte del corpo; mentre il numero stava invece dalla parte dell'intuizione intellettuale, dalla parte della decisione assiomatica del pensiero, e dunque, per dirlo con Platone, dalla parte dell'Idea. Questa profonda contrapposizione tra sensibile e intelligibile, che è la contrapposizione propria di Platone, ma che aveva comunque una maggiore rilevanza filosofica, si è palesemente trasformata al giorno d'oggi.

Relativamente alla questione che qui analizziamo, il rapporto tra arte e matematica, la filosofia è andata dunque spostandosi; e questo spostamento, le cui conseguenze sono secondo me notevoli, corrisponde allo spostamento della

frontiera tra sensibile e intelligibile, o, se volete, lo spostamento della frontiera tra corpo e pensiero. Dato che l'immagine è numero, si realizza una sorta di "incorporazione" del pensiero, ma al contempo si potrebbe parlare anche di qualcosa che potremmo chiamare intellettualizzazione del corpo; e questo sempre per lo stesso motivo: perché l'immagine è numero. Dunque assistiamo ad una sorta di incrocio di determinazioni e ad una messa in questione delle partizioni della filosofia contemporanea, che per quest'ultima costituisce una vera e propria sfida.

Altrimenti detto: una grande opposizione filosofica era quella tra ciò che possiamo e ciò che non possiamo conoscere a partire dalle nostre rappresentazioni. Questa è l'idea critica di Kant: conoscibile è soltanto ciò che è interno alla nostra esperienza, ovvero il fenomeno, ciò che ci viene dato, ci appare; poi, c'è quello che non è conoscibile, la cosa in sé, l'intelligibile, e questo è precluso alla nostra conoscenza. Si tratta di un'opposizione fondamentale per il criticismo. Per quest'ultimo la struttura della nostra esperienza è ordinata a partire da questa contrapposizione tra conoscibile e non conoscibile. La scienza sta, ovviamente, dalla parte del conoscibile; l'arte, invece, dalla parte del non conoscibile, perché è ciò che tenta di dare forma all'inconoscibile. Si tratta di una concezione molto potente che, in certo qual modo, continuiamo tuttora a condividere: l'arte è intuizione di ciò che non può essere conosciuto, donazione di forma all'informe, l'arte è ciò che trasforma il non conoscibile; invece scienza e tecnica sono la manipolazione del conoscibile. Ciò che lega conoscibile e non conoscibile è la rappresentazione, è l'esperienza.

A dire il vero, questo dispositivo è attualmente in crisi. La nostra epoca, come sapete, è critica nei confronti della rappresentazione; in virtù di quello spostamento a cui facevo

poc'anzi riferimento – spostamento della frontiera tra corpo e pensiero, tra immagine e numero, tra visibile e invisibile – questa non può più funzionare all'interno della logica conoscibile/non conoscibile. Siamo alla ricerca di qualcosa di diverso, di qualcosa che spezzi questa logica dei limiti. La proposta più diffusa al giorno d'oggi avanza infatti l'esigenza di sostituire l'opposizione tra conoscibile e non conoscibile con l'opposizione tra virtuale e attuale. Questa è un'idea di Deleuze – e di tanti altri –, un'idea che mira a risolvere un nuovo problema, ovvero il fatto che la nostra esperienza non è costituita dall'opposizione tra ciò che conosciamo e la cosa non conoscibile; piuttosto essa si costituisce a partire da dei “divenire” che attraversano zone differenziate di chiarezza e oscurità senza che vi sia un'opposizione fissa tra conoscibile e non conoscibile.

Se riprendiamo l'esempio dell'immagine digitale (*numérique*), possiamo dire che il numero è la virtualità dell'immagine. Si può scrivere un'immagine con una serie di zero e uno; zero e uno sono sufficienti, poi si può avere anche di più. Più zero e uno abbiamo, più raffinata sarà l'immagine, ma in linea di principio basta avere zero e uno. Possiamo dunque dire che il popolo degli zero e degli uno è il virtuale di ogni attuale dell'immagine, e così non abbiamo l'intelligibile – che sarebbe la verità – dalla parte del numero, e l'immagine dalla parte dell'apparenza. Abbiamo un'altra relazione, che è l'attuale: con i numeri possiamo far apparire immagini. Potremmo dunque arrivare a dire, riprendendo il poema di Pessoa, che in verità la situazione è tale che la Venere di Milo è un'attualizzazione del binomio di Newton, è una realizzazione di ciò che il binomio di Newton virtualmente contiene.

Secondo me, si tratta di un'idea molto interessante; ed è un'idea che opera anche uno spostamento filosofico fondamentale. Specificamente, genera una nuova idea del

corpo. Insomma, la filosofia ha sempre legato immagine e corpo, e se noi manteniamo questo legame, saremo costretti a pensare che il corpo non è altro che attualizzazione di una virtualità molto più vasta di lui, una virtualità forse intelligibile, come gli zeri e gli uno. Detto altrimenti: il corpo è forse il risultato di un'operazione intelligibile, sicché non è più necessario collocarsi in una posizione di dualismo tra corpo e altro dal corpo. In realtà, il corpo appartiene forse giustamente all'ordine dell'intelligibile, come attualizzazione di numeri, di figure o di altre cifre che lo sostengono.

Questo mi consente anche di interpretare il fatto che gran parte dell'arte contemporanea sia un'arte del corpo. È arte del corpo, non in quanto non è arte del pensiero; al contrario, è arte del corpo in quanto è arte del pensiero. È la nozione di pensiero ad essersi modificata. Se pensate l'intelligibile come attuale, la posizione del corpo cambia completamente e, in fondo, la domanda centrale diventa: di cosa è l'attuale il corpo? Larga parte dell'arte contemporanea, per esempio coreografica o teatrale, indaga su questa questione: di cosa è l'attuale il corpo. Quest'arte cerca di mostrare quali sono le condizioni intelligibili del corpo. Come vedete, si tratta di una questione di assoluta novità. Perché in precedenza la questione era: quali limiti impone il corpo all'intelligibile; invece la domanda oggi è: di quale intelligibile è risultato il corpo?

Tuttavia, dobbiamo ancora chiederci se questo nuovo orientamento di pensiero non riproduca, seppure in modo sotterraneo, la divisione che si cerca invece di superare; in fondo si tratta di sapere qual è il rapporto tra virtuale e attuale. Se l'attuale è la realizzazione del virtuale, forse lo spostamento non è così completo come immaginiamo. Dopo tutto, anche per Platone il sensibile era attualizzazione dell'intelligibile. Se leggete il *Timeo*, troverete la seguente idea: esiste una figura intelligibile che il creatore, Platone lo chiama il Demiurgo,

renderà attuale nel Cosmo vivente. Dunque anche qui abbiamo la stessa relazione prima stabilita tra immagine e numero. In fondo, il mondo di Platone è un'immagine digitale (*numérique*) senza tecnologia. Ma è un'immagine digitale, vale a dire la realizzazione concreta di un paradigma intelligibile che ha struttura matematica.

Platone indaga da dove viene il corpo, indaga come pensare il corpo a partire dall'intelligibile; certamente non voglio dire che sia la stessa cosa, ma c'è un'indicazione di Platone che mi sembra importante al riguardo. Platone afferma: se si vuole capire come il sensibile proviene dall'intelligibile, bisogna capire le operazioni di trasformazione. Si tratta di una questione tipicamente contemporanea: quali sono le operazioni dell'attualizzazione. Il pensiero moderno è pensiero operativo. Ed è per questo che non è esattamente una teoria della conoscenza.

Per Kant, o per coloro che sostengono una dottrina della rappresentazione, c'è una teoria della conoscenza: cosa si può conoscere e cosa non si può conoscere. Se stiamo nel rapporto tra virtuale e attuale le cose però cambiano. Il problema diventa quello di capire le operazioni di trasformazione, vale a dire quello di capire la capacità creatrice del divenire. Platone ha lo stesso problema quando critica la questione dell'esistenza del mondo come attualizzazione dell'intelligibile. Su questo punto dice una cosa molto interessante: tra queste operazioni c'è n'è una che è fondamentale, ed è la questione del rapporto tra il medesimo e l'altro. Come potete vedere, si tratta della questione fondamentale dell'attualizzazione: come l'altro può essere un divenire a partire dal medesimo, come è possibile che vi sia in senso stretto alterazione, poiché ogni attualizzazione è alterazione.

Si può sempre dire che un'immagine è la realizzazione del numero, ma bisogna anche dire che un'immagine non è un

numero, non è la ripetizione del numero, bensì un'alterazione singolare di esso. È dunque necessario capire come l'altro si articoli sul medesimo. Non bisogna intendere questo come opposizione – come sarebbe per esempio il caso dell'opposizione tra conoscibile e non conoscibile –, affermando che il medesimo sta da una parte e il diverso dall'altra. No. In questo caso è il medesimo che deve alterare se stesso. Dunque, l'alterazione è un'operazione del medesimo. L'immagine viene dal numero e non è separata dal numero, ciononostante non è il numero. È piuttosto un'attualizzazione e un'alterazione del numero.

Platone si chiede come possa succedere una cosa del genere, come si produca questa sorta di passaggio tra il medesimo e l'altro. Ed è veramente in difficoltà, perché riesce sì a vedere che le cose devono essere in questo modo, ma non riesce a trovare la spiegazione. Allora, fornisce una risposta interessante e curiosa: dice che si tratta di una cosa che succede come conseguenza di una coazione, di una forza, in virtù di qualcosa come una violenza. E credo che la questione dell'attualizzazione è, in definitiva, la questione di quella violenza, la violenza di ciò che deve trasformarsi in altro da sé a partire dalla propria identità. Voi sapete che Deleuze, per esempio, diceva che noi non si pensa se non per coazione, vale a dire che pensiamo solo se siamo costretti a farlo. Altrimenti, quando siamo tranquilli, non pensiamo; ma ci sono momenti in cui qualcosa crea l'obbligo, l'esigenza di pensare. Orbene, cos'è il pensiero? È attualizzazione, è realizzazione di una virtualità che prima non si conosceva. Il pensiero è creazione; dunque è obbligo, sorge da una violenza.

Secondo me, però, si tratta di indagare questa dimensione nella sua interezza: qual è l'intimo legame tra l'opposizione virtuale/attuale e la questione di quella violenza che si fa al medesimo, vale a dire, la questione di un'intolleranza verso le

identità. Non c'è modo di pensare le cose nell'elemento del virtuale senza accettare una violenza nei confronti delle identità. Forse siamo andati un po' oltre il problema e la questione, ma vorrei ritornare al problema iniziale.

Forse la questione è in fondo quella dei nuovi rapporti violenti tra matematica e arti. Ho detto sin dall'inizio che per Platone questi rapporti erano violenti e che questa violenza proveniva da una doppia nascita, da una sorta di scissione originaria, perché – pensate bene a questo – è il medesimo che ha due nascite, la filosofia, il medesimo filosofico. Ma se il medesimo ha due origini, ciò significa che esso è in qualche modo smembrato, e questo smembramento sorge dai rapporti violenti tra arte e matematica. Credo che la questione che ci pone questo nuovo contesto è quella dell'invenzione di una nuova violenza tra arte e matematica, o più in generale, tra le arti e le scienze. Perché una nuova violenza? Perché c'è un nuovo intreccio, c'è la dialettica numero-immagine, ci sono i modelli scientifici e tecnologici che utilizza l'arte, c'è tutto un nuovo contesto della questione.

Per questo dobbiamo inventare o pensare una sorta di violenza intima. In fondo, la violenza platonica era una violenza a distanza; nessuno confondeva allora un teorema con una tragedia. Oggi è un po' più complicato, perché la differenza tra teorema e tragedia è minore di quanto si pensi. Ci sono teoremi nascosti nelle tragedie, nascosti addirittura – come voi sapete – nella grande tragedia della storia. C'erano indubbiamente equazioni nascoste nella bomba di Hiroshima. C'è dunque un'attualizzazione tragica della fissazione matematica. E qui abbiamo allora un nuovo luogo per la filosofia: come pensare il legame intimo tra arti e matematiche senza confonderle, avendo presente anche che il loro rapporto è l'alterazione.

Quella violenza è interessante perché è una violenza

dell'alterazione, ognuno è esposto ad alterazione da parte dell'altro. E qui ritroviamo il ruolo del corpo. In entrambi i casi, il ruolo del corpo è decisivo, lo sappiamo, perché il corpo è il supporto di questa alterazione. Perciò io penso – ma questo avrebbe bisogno di un ulteriore sviluppo – che il vero pensiero dei nuovi rapporti tra arti e matematiche è in realtà una nuova teoria del corpo, un nuovo pensiero del corpo come superficie di esposizione, sia nei confronti di ciò che è, sia nei confronti di ciò che avviene. E il corpo qui è indiscernibile tra questi due: forma parte di ciò che è, ma al contempo, è ciò in cui qualcosa irrompe. Da qui che, paradossalmente, la forma ultima di questa scena tra arti e numeri ha come luogo un nuovo pensiero del corpo in divenire. Abbiamo visto che quel corpo è molto presente nelle arti, ma deve ancora trovare spazio nella filosofia, e affinché trovi questo spazio gli operatori di tipo virtuale/attuale sono sì importanti, quantunque insufficienti.

Dobbiamo domandarci, come fa Platone nel *Timeo*, che cos'è il corpo, qual è quella natura che gli consente di essere catturato dall'arte e al contempo di venir costruito dal numero. Questa è la domanda.

\*\*\*

*Nel Cratilo di Platone, la parola eserciterebbe una controviolenza per riattualizzare questo rapporto tra matematica e immagine? Dico questo perché, in qualche modo, la parola è il luogo dell'ideologia e dello sviluppo della sofistica che preoccupavano Platone molto più della poesia.*

Come lei sa, nel *Cratilo*, Platone conclude con l'affermazione che «noi, filosofi, prendiamo le mosse dalle cose e non dalle parole». La questione dei nomi in Platone deve



articolarsi con la questione reale, con la questione delle cose. Intendo la sua domanda nel seguente modo allora: qual è la nostra situazione riguardo alla questione dei nomi, quali sono i nomi legittimi o i nomi efficaci. È per questo che ho detto che c'è stata un'epoca in cui era valida la distinzione tra conoscibile e non conoscibile, ed era valida l'idea che l'arte è ciò che dà forma al non conoscibile; e che ora siamo alla ricerca di altre cose, di altri nomi, nomi in grado di lenire effettivamente la violenza: i nomi esistono appunto per questo motivo. La coppia virtuale/attuale rappresenta in questo senso un'apertura importante. Ma credo che manchino tuttora nomi per il corpo. Possiamo dirlo nel seguente modo: credo che stiamo cercando qualcosa relativamente al corpo, ma che continuiamo in larga misura a cercare tra nomi vecchi. Sarebbe una discussione molto lunga da esporre qui, ma vorrei quanto meno esporre un abbozzo.

La questione del corpo viene ancora affrontata, in genere, a partire dalla questione piacere/sofferenza. Se facciamo attenzione, questo è il punto di partenza principale sia nell'etica sia nelle arti. L'altra possibilità che abbiamo è quella che possiamo trarre dalla domanda di Spinoza: cosa è in grado di fare il corpo? Spinoza, con il suo genio, ha detto che noi non sappiamo fin dove può arrivare il corpo. Abbiamo dunque questo: la capacità del corpo e, a fondo, la sua passività, che è il rapporto piacere/sofferenza. Io credo che il nostro compito filosofico sia giungere a pensare il corpo in altro modo, non a partire dalla coppia attività/passività. Si tratta di un compito veramente difficile, ma fondamentale. Vale a dire si tratta di pensare il corpo non più a partire dalla domanda "Di cosa è capace un corpo?", dimensione attiva del corpo, ma neanche a partire dalla ricerca del corpo come corpo che soffre o che gode, il corpo del supplizio o il corpo sessuato, ecc. certamente, tutto questo costituisce un'esperienza reale e

importante, ma la questione è pensare tutti questi materiali senza fare ricorso alla coppia attività/passività. Per fare ciò abbiamo bisogno di nomi. Dunque ne sto cercando di nuovi.

*La mia domanda è a proposito della lettura che fa Lacan in uno dei suoi seminari quando spiega il Menone. Quando parla dell'esperienza dello schiavo che passa dai disegni geometrici fatti in terra all'intellezione del teorema di Pitagora; egli lo spiega come il passaggio dall'immaginario al simbolico. Potrebbero essere omologhe le categorie di virtuale e di attualizzazione da un lato, cioè l'attualizzazione come il simbolico per Lacan?*

In primo luogo vorrei chiarire che ho menzionato i termini di attuale e virtuale per dire che forse occorrerebbe andare più in là, o comunque ampliare la ricerca. Perché, se rimaniamo in una comparazione tra immaginario/simbolico e virtuale/attuale, siamo in una comparazione tra Lacan e Deleuze, il che è un esercizio legittimo. Ma, se riprendiamo l'esempio del *Menone*, bisogna vedere che non si tratta di un esempio di passaggio dall'immaginario al simbolico. Perché, cos'è che vuole dimostrare Platone? Vuole dimostrare che lo schiavo già possiede l'idea in questione. Naturalmente, affinché lo schiavo si renda conto di avere già questa idea è necessario un certo tragitto, e manca ciò che Lacan chiamerà il discorso del padrone perché questo tragitto abbia luogo. Ma sarebbe una rappresentazione completamente inesatta immaginare che lo schiavo sia immerso nell'immaginario e che accederà al simbolico. Non è esattamente questa l'operazione. Effettivamente, il simbolico è l'orizzonte – che è già lì – della rappresentazione immaginaria. E allora semplicemente bisogna vedere: il disegno non è inesatto, solamente occorre vederlo in un'altra maniera. Che cosa dimostra questo? Che anche uno schiavo è legato alle matematiche, che è sempre

legato alle matematiche.

Credo che se traducessimo questo nel linguaggio di Lacan, diremmo che questo passaggio del *Menone* stabilisce un'articolazione tra simbolico e immaginario, e non un passaggio dall'immaginario al simbolico, perché da un'altra parte non si passa dall'immaginario al simbolico. In realtà, il pensiero di Lacan non è mai un pensiero di passaggio, questo sarebbe inserirvi già un po' di Deleuze.

Questo è quello che volevo dire, e se intervengo in questa discussione, direi che è perché è interessante sapere quale sia esattamente la funzione del padrone in questa storia; vale a dire, alla fine dei conti, che tipo di violenza si esercita su questo schiavo, la violenza intima di cui stavo parlando. Se c'è in questo schiavo un vincolo sconosciuto con la matematica, allora la domanda è: attraverso quale operazione di coazione appare questo vincolo o questo vincolo è già conosciuto? Perché dico questo? Perché in definitiva la questione è quella di sapere dove sono situate le matematiche la cui ricerca necessita del corpo dello schiavo. Questo schiavo non ha mai appreso le matematiche, oppure bisogna pensare che la matematica è già, per così dire, nel suo corpo. È iscritta da qualche parte. Per mezzo di quale operazione, allora, si fa apparire questa iscrizione? Questa è la via per qualcosa che è veramente contemporaneo, che in definitiva consiste nel sapere che cos'è il nostro corpo, ma che cos'è il nostro corpo in questo senso, cioè il corpo come esposizione simultanea alla forza dell'arte e alla dimostrazione matematica.

Ma per questo è necessario un'idea nuova del corpo, e ho sempre pensato che Platone faceva portare uno schiavo perché, oscuramente... Che cos'è uno schiavo per un greco? È un corpo. Aristotele dice anche che il pensiero dello schiavo sta nel padrone, cioè non esiste un pensiero dello schiavo propriamente detto. Platone non parla praticamente mai della

schiavitù – che è interessante d'altra parte – ma sono convinto che, quando fa portare questo schiavo, lo fa portare in quanto corpo... Che dimostra cosa? Che non c'è corpo senza idee. Non c'è un corpo senza idee, e questo è qualcosa che dobbiamo ancora comprendere. Soprattutto quando il mondo contemporaneo cerca di insegnarci un'altra cosa, che i corpi sono senza idee. Questo è il grande conflitto contemporaneo. Il conflitto che si dà tra la concezione pressante per la quale tutti noi siamo corpi senza idee, cioè schiavi, nuovi schiavi e, dall'altro lato, questa ricerca nuova e difficile, che punta a dimostrare come si possa sostenere, oggi come oggi, che non ci sono corpi senza idee. Ossia, il compito filosofico della critica affermativa di ciò che chiamerei la schiavitù moderna.

## Note

[1] La prima frase è attribuita a Parmenide, la seconda ad Eraclito. Cfr. *I presocratici*, a cura di U. Curi, R.A.D.A.R., Padova 1967.

## II. Il cinema come esperienza filosofica

### *Sul concetto di sintesi. Il cinema, l'amore, il miracolo*

Parleremo di cinema e filosofia. Vorrei cominciare dicendo quanto segue: il cinema intrattiene rapporti molto particolari con la filosofia. Credo si possa dire che il cinema è un'esperienza filosofica. Quindi abbiamo due problemi. In primo luogo, come la filosofia guarda il cinema, e, in secondo luogo, come il cinema trasforma la filosofia. Non è un rapporto di tipo conoscitivo: non diciamo che la filosofia riflette sul cinema e lo conosce. È un rapporto vivo, concreto; un rapporto di trasformazione. Il cinema trasforma la filosofia, ovvero, il cinema trasforma la nozione stessa di Idea. In fondo, il cinema è creazione di nuove Idee su ciò che è un'Idea. Ed è appunto su questo che vorrei discutere con voi. Si potrebbe dire altrimenti dicendo che il cinema è una situazione filosofica. E vorrei cominciare spiegandovi cos'è una situazione filosofica. Astrattamente, una situazione filosofica è la relazione tra termini che non intrattengono alcuna relazione. Una situazione filosofica è dunque un incontro tra termini estranei l'un l'altro.

Vi darò tre esempi: il primo esempio è tratto dal dialogo di Platone, *Gorgia*. Ad un certo punto di questo dialogo s'inserisce brutalmente un personaggio che si chiama Callicle, il quale inizia a rapportarsi a Socrate. Questo rapporto è una situazione filosofica, una sorta di teatro filosofico. Perché?

Perché il pensiero di Socrate e quello di Callicle non hanno alcuna misura comune. Sono due pensieri estranei. E la discussione tra Callicle e Socrate serve soltanto a comprendere che si tratta di due pensieri che non hanno alcun termine in comune; vale a dire che si tratta, in realtà, di un rapporto tra due termini estranei l'un l'altro. Callicle sostiene che il diritto è la forza, che l'uomo felice è il tiranno, colui che prevale su tutti gli altri; Socrate invece, sostiene che l'uomo vero è il giusto. Dunque, tra la giustizia come violenza e la giustizia come pensiero non vi è rapporto vero. E la discussione non è una discussione, bensì un confronto. Chi legge il dialogo capisce subito che ci sarà un vincitore e un vinto, ma che nessuno riuscirà a convincere l'altro. Alla fine, Callicle è il vinto, ma è il vinto della messa in scena di Platone. D'altra parte, questa è probabilmente l'unica volta in cui qualcuno come Callicle viene sconfitto; sono le soddisfazioni del teatro. Dunque, questa è una situazione filosofica. E cos'è la filosofia in questa situazione? È quella che ci fa vedere che dobbiamo scegliere; dobbiamo scegliere tra questi due tipi di pensiero. Per tutti vi è lì una decisione. Dobbiamo decidere se siamo dalla parte di Socrate o da quella di Callicle. E la filosofia qui è il pensiero come scelta, il pensiero come decisione. La filosofia è appunto questo render chiara la decisione. Dunque, possiamo dire che una situazione filosofica è il momento in cui rendiamo palese una decisione, una scelta esistenziale o di pensiero. Prima definizione di una situazione filosofica.

Secondo esempio: la morte del grande matematico greco Archimede. Archimede, originario di Siracusa, prese parte alla resistenza quando la Sicilia fu invasa e occupata dai romani e fu uno dei più grandi spiriti che l'umanità abbia mai conosciuto. Ancora oggi i suoi testi continuano a destare sorpresa: riflettono sull'infinito e, in pratica, mostrano come Archimede abbia inventato il calcolo infinitesimale molti secoli

prima di Newton. Era un genio eccezionale. All'inizio dell'occupazione romana riprese le sue attività di ricerca. Un giorno, mentre era impegnato a disegnare le sue complicate figure geometriche sulla sabbia, venne da lui un soldato romano per comunicargli che il generale romano voleva vederlo. I romani provavano molta curiosità nei confronti dei saggi greci, qualcosa come la curiosità che genera un animale intelligente. Per questo motivo il generale Marcello voleva vedere Archimede. Non credo che il generale fosse molto bravo in matematica, ma voleva vedere Archimede, ma Archimede non si mosse. Allora il soldato gli disse: «Ma il generale Marcello vuole vederti». Archimede taceva. Il soldato romano, al quale probabilmente neanche interessava la matematica ripeté: «Archimede, il generale vuole vederti». Archimede alzò appena lo sguardo e disse: «Lasciami finire la mia dimostrazione». E il soldato ripeté: «Ma il generale vuole vederti! Che m'importa della tua dimostrazione». Archimede riprese i suoi calcoli senza rispondere. E dopo un certo lasso di tempo, il soldato romano, furioso, lo uccide. Archimede cadde privo di vita sopra la sua figura geometrica.

Perché si tratta di una situazione filosofica? Perché fa vedere che tra il potere dello stato e il pensiero creativo non c'è alcuna comunione. Non c'è vera discussione. In definitiva, il potere è la violenza e il pensiero creativo conosce solo le proprie regole. Archimede riconosce soltanto il suo pensiero ed è estraneo all'azione del potere. E per questo, alla fine, viene esercitata violenza. Si può dire che non c'è qui alcun termine comune tra il potere, da un lato, e la verità come creazione, dall'altro. Diremmo allora che tra il potere e la verità c'è una distanza che è la distanza che c'è tra Marcello e Archimede. E la filosofia deve chiarire questa distanza, deve riflettere su di essa. Prima situazione filosofica, dunque, rendere chiara la scelta, la decisione. Seconda definizione della situazione



filosofica: chiarire la distanza tra il potere e le verità.

Il mio terzo esempio è tratto da un film. Dobbiamo finalmente iniziare a parlare di cinema. Si tratta di un film del regista giapponese Mizoguchi dal titolo *Gli amanti crocifissi*, forse il più bel film d'amore che sia mai stato fatto. La storia è molto semplice. Una giovane donna ha sposato per motivi economici un commerciante. Un brav'uomo, che però lei non ama né desidera. Arriva un giovane e lei si innamora di lui. Come vedete, si tratta di una storia banale. Siamo nel Giappone medievale e l'adulterio si paga con la morte: gli adulteri devono essere crocifissi. Gli amanti scappano verso la campagna e c'è una scena meravigliosa di questa fuga attraverso i boschi e i laghi. Trovano rifugio in una sorta di natura poetica e durante questo tempo, il marito che è un brav'uomo e che verrebbe anch'egli ritenuto colpevole se non li denunciassse, cerca di proteggerli. Dice che la moglie è partita. Veramente un bravo marito. Ad ogni modo, gli amanti vengono catturati e portati al supplizio. Queste sono le ultime immagini del film. I due amanti sono legati spalla contro spalla su un mulo. Piano fisso sui due amanti legati che vanno incontro a una morte atroce, e i due sono uniti da un sorriso, vagamente. È un sorriso straordinario. Vanno così, allora, nel loro amore, ma non è l'idea romantica della fusione di amore e morte. Non hanno mai desiderato la morte. L'amore è anche semplicemente ciò che resiste alla morte. Lo hanno già detto Deleuze e Malraux a proposito dell'opera d'arte. Ed è senz'altro ciò che accomuna amore e opera d'arte: che resistono alla morte. Ebbene, questo sorriso degli amanti è una situazione filosofica. Perché? Perché mostra che tra l'evento dell'amore, una commozione dell'esistenza, e le regole comuni della vita, le leggi della città, le leggi del matrimonio, non c'è alcun elemento in comune. E qui cosa può dirci la filosofia? «Bisogna pensare l'evento». Bisogna pensare l'eccezione. È necessario

sapere cosa dobbiamo dire su ciò che non è ordinario. È necessario riflettere, se volete, sul cambiamento della vita.

Possiamo riassumere i compiti della filosofia a seconda delle situazioni. In primo luogo, rendere chiare le fondamentali scelte del pensiero, scelte che sono sempre tra l'interessato e il disinteressato. In secondo luogo, chiarire la distanza tra il pensiero e il potere, tra lo stato e le verità: misurare questa distanza, capire se è possibile superarla o meno. In terzo luogo, la filosofia deve chiarire il valore dell'eccezione, il valore dell'evento, della frattura. E questo, contro la continuità della vita, contro il conservatorismo sociale. Questi sono i tre grandi compiti della filosofia, dal momento che essa è qualcosa che conta nella vita, al di là di una semplice disciplina accademica.

Infine, la filosofia è il legame tra questi tre, tra la scelta, la distanza e l'eccezione. Un concetto filosofico (nel senso in cui è concepito da Deleuze, vale a dire, ciò che la filosofia crea), se lo guardiamo da vicino, vediamo che è sempre un legame, un nodo tra un problema di decisione, un problema di distanza o separazione e un problema di eccezione. E i concetti filosofici più profondi ci dicono sempre qualcosa di questo tipo: se volete che le vostre vite abbiano senso, è necessario che accettiate l'evento, che rimaniate lontani dal potere e che rimaniate fermi nella vostra decisione. Questa è la storia che ci racconta da sempre la filosofia, in molte maniere diverse. Essere nell'eccezione, relativa all'evento, tenersi a distanza dal potere e mantenere la decisione. In questo senso, la filosofia aiuta anche a cambiare l'esistenza. Sapete che Rimbaud diceva che «la vera vita è assente»<sup>[1]</sup>. In fondo, la filosofia esiste affinché la vita sia presente. Si può dire che la vera vita è presente nella scelta, nella distanza e nell'evento.

Avete visto che nei tre esempi c'è un rapporto tra termini eterogenei: Calicle e Socrate, il soldato romano e Archimede, gli amanti e la società. Avete lì allora un rapporto, una messa in

scena del rapporto, che è quasi come una storia. Si racconta la discussione tra Callicle e Socrate, la storia della morte di Archimede e il film di Mizoguchi, che è la storia degli amanti crocifissi. Ci viene raccontato un rapporto che non è un rapporto: è la negazione del rapporto. Sicché, in fondo, ci viene raccontata una frattura. Per raccontarci una frattura è necessario che ci venga raccontato un rapporto, ma la narrazione è la narrazione di una frattura. Tra Callicle e Socrate si deve scegliere; bisognerà dunque rompere con uno dei due. Se state dalla parte di Socrate, non potete stare dalla parte di Callicle. Se state dalla parte di Archimede, non starete dalla parte di Marcello. E se voi siete fino alla fine amanti, non starete dalla parte della regola sociale.

Si potrebbe dire, allora, che la filosofia è interessata ai rapporti che non sono rapporti. Deleuze aveva un nome per questi rapporti: li chiamava «sintesi disgiuntiva». Sintesi disgiuntiva è giustappunto questo: un rapporto che non è un rapporto, un rapporto paradossale, una frattura. E c'è filosofia ogniqualvolta si vuole pensare un rapporto di questo tipo. Infine, la filosofia è la teoria delle fratture, il pensiero delle fratture. Questo voleva dire Platone quando affermava che la filosofia è un risvegliarsi, ma il risveglio è uno strappo rispetto al sonno. In questo senso, la filosofia è il momento di questo strappo riflesso sul pensiero. E così, è possibile pensare che ogni volta che c'è un rapporto paradossale, un rapporto che non è un rapporto, una situazione di strappo, ci può essere filosofia. Insisto su questo: non perché c'è qualcosa allora c'è anche filosofia. Sono totalmente d'accordo con Deleuze: la filosofia non è affatto riflessione su qualsiasi cosa. C'è filosofia, ci può essere filosofia, perché ci sono rapporti paradossali, perché ci sono strappi, perché ci sono decisioni, distanze ed eventi.

Orbene, il cinema si definisce come un paradosso e per

questo motivo è una situazione per la filosofia. Si può definire questo paradosso in due modi diversi: il primo di questi modi, e il più filosofico, consiste nel dire che il cinema è un rapporto singolare tra il più totale artificio e la realtà più totale. Il cinema è, al contempo, la possibilità di una copia di questa realtà e la dimensione completamente artificiale di questa copia. Il che equivale a dire che il cinema è un paradosso, che si muove attorno alla questione dei rapporti tra “essere” e “apparire”. È un’arte ontologica. Questo è stato oramai detto da molti critici, in particolare dal grande critico francese André Bazin, il quale mostrò molto presto che la questione del cinema, il problema del cinema, è in realtà il problema dell’“essere”. Il problema di ciò che viene mostrato quando si mostra, è la prima ragione per la quale esiste qualcosa come una questione – o un problema – del cinema.

Vorrei addentrarmi in questa questione in un modo più semplice, a partire da una constatazione. La constatazione è che il cinema è arte di massa. Vi darò una definizione di “arte di massa”, una definizione molto semplice. L’arte diviene di massa quando le opere d’arte, grandiose opere d’arte, incontestabili, vengono viste e amate da milioni di persone nel momento stesso della loro creazione. L’aggiunta dell’espressione “nel momento stesso della loro creazione” è molto importante, perché sappiamo che ci può essere un effetto di passato. Milioni di persone possono andare nei musei, perché alla gente piacciono i tesori, e il turismo è anche turismo di tesori. E allora si possono visitare tutti i tesori, ma non sto parlando di questo. Parlo invece dell’amore per qualcosa, per una creazione, nel momento stesso della sua creazione, e di milioni di persone che amano quell’opera d’arte nel momento stesso in cui compare.

Abbiamo esempi indiscutibili nel cinema, come i grandi film di Charles Chaplin. È un esempio molto noto, ma molto

interessante. I film di Chaplin sono stati visti dappertutto, addirittura gli eschimesi li hanno visti. E tutti hanno immediatamente capito che i suoi film parlavano dell'umanità, parlavano in maniera profonda e decisiva dell'umanità; di qualcosa che chiamerei umanità in senso generale, vale a dire, l'umanità al di là delle differenze. E questo ha fatto sì che il personaggio di Charlot, sebbene specificamente collocato, potesse apparire come un rappresentante dell'umanità anche per un africano, per un giapponese o per un eschimese. È un esempio impressionante. Ma c'è ne sono altri, che non appartengono al cinema comico, *burlesque* o sentimentale; per esempio un film straordinariamente concentrato, innovativo e che ancora oggi è uno dei più grandi poemi cinematografici di tutti i tempi: parlo di *Aurora* di Murnau, che ebbe un successo impressionante, insolito, come *Titanic*, a prescindere dalle differenze. E poi sappiamo che grandi film di ogni tipo furono amati da milioni di persone, come i film di Fritz Lang, Hitchcock, Ford, Hawks, Raoul Walsh e tanti altri.

Non si può discutere il fatto che il cinema abbia la capacità di essere arte di massa, e in questo senso, il cinema è completamente diverso da tutte le altre arti. Nel secolo XIX, per esempio, ci sono stati scrittori di massa, poeti di massa. Questo è il caso di Victor Hugo in Francia, che ancora oggi è uno scrittore di massa. Vi racconto una storia al riguardo: in Francia, quando si vuole mettere su uno spettacolo popolare e guadagnare soldi, si fa una commedia musicale tratta dalle opere di Victor Hugo. Continua ad essere la soluzione migliore; infatti, uno dei più grandi successi degli ultimi anni in Francia è stata una commedia musicale tratta da *Notre Dame de Paris*. E anche a New York *I miserabili* è un successo eterno. Dunque, ci sono stati e ci sono tuttora scrittori di massa, ma essi non raggiungono i livelli del cinema; il cinema è inarrivabile come arte di massa. Tuttavia "arte di massa" è un rapporto

paradossale, non è un rapporto evidente.

Perché dico che si tratta di un rapporto paradossale? Perché “di massa” è una categoria politica, una categoria politicamente attiva, mentre “arte”, in realtà, è una categoria aristocratica. Dire che si tratta di una categoria aristocratica non significa esprimere un giudizio, semplicemente l’“arte” comporta l’idea della creazione e dunque richiede i mezzi per comprendere la creazione. Richiede vicinanza alla storia dell’arte in questione e dunque anche una particolare educazione; il che fa sì che “arte” continui ad essere una categoria aristocratica, mentre “massa” è invece una categoria specificamente politica. In questo senso, nell’espressione “arte di massa” c’è un rapporto paradossale tra un elemento democratico puro e un elemento aristocratico storico. Tutte le arti sono state arti d’avanguardia. La pittura è stata arte d’avanguardia fino a quando è arrivata nei musei. Ora è possibile ammirare i “Picasso” come tesori. La musica è sempre stata, e continua ad essere, arte d’avanguardia. Anche la poesia è stata arte d’avanguardia. Possiamo dire che il Ventesimo secolo è stato il secolo delle avanguardie, ma anche il secolo di un’arte di massa. Nell’epoca delle avanguardie, compare e si sviluppa la prima grande arte di massa. Dunque nel cinema c’è un rapporto paradossale, un rapporto tra termini eterogenei: l’arte e le masse, l’aristocrazia e la democrazia, l’invenzione e il riconoscimento, il nuovo e il gusto generale. Ed è giustappunto per questo che alla filosofia interessa il cinema, perché nel cinema c’è un rapporto paradossale e dunque lì bisogna cercare. Bisogna andare in cerca della scelta, bisogna andare in cerca della distanza e dell’evento.

Che possibilità ha la filosofia riguardo a questo tema? Come è possibile addentrarsi nella questione del cinema? Come è possibile entrare nella questione del rapporto paradossale? Vale a dire, come è possibile pensare il cinema

nella sua capacità di essere arte di massa? Perché non sempre il cinema è arte di massa: ci sono film d'avanguardia, c'è un cinema aristocratico, c'è un cinema difficile che presuppone la conoscenza della storia del cinema. Ma esiste sempre la possibilità dell'arte di massa. E la filosofia deve esplorare tale questione, esplorare la questione di un rapporto che non è un rapporto. Cos'è stato, nella storia dell'umanità, il cinema come frattura? Cosa ha lasciato da parte l'umanità quando ha inventato il cinema? L'umanità con il cinema è diversa dall'umanità senza il cinema? E qual è l'intimo legame tra la comparsa del cinema e le nuove forme possibili di pensiero?

Credo ci siano stati cinque grandi tentativi di pensare il cinema, ovvero cinque modi diversi di esplorare il problema. Lo si può esaminare a partire dalla questione dell'immagine; è il modo classico. È ciò che dicevo poc'anzi sul cinema come arte ontologica. Si può pensare questo rapporto invece – ed è il secondo modo – a partire dalla questione del tempo. Lo si può fare anche a partire dalla sequenza delle arti, dalla serie delle arti, tramite paragoni, se volete, tra il cinema e le altre arti; questo sarebbe il terzo modo. Si può fare inoltre a partire dallo studio di ciò che è arte e ciò che non è arte. E, infine, si può pensare la questione a partire dall'etica e dalla morale, a partire dal rapporto del cinema con le grandi figure dell'esistenza umana. Vorrei dire alcune parole su ognuno di questi tentativi.

Comincerei dalla questione dell'immagine, per spiegare perché il cinema è arte di massa, visto che questo è il nostro problema. Diciamo che il cinema è arte di massa perché è arte dell'immagine, e l'immagine può affascinare chiunque. Così, siamo dinanzi ad una concezione del cinema come produzione di un'apparenza di realtà, una sorta di doppio del reale, e cerchiamo di comprendere il fascino del cinema a partire dal fascino per le immagini. Lo si potrebbe dire altrimenti: il cinema è la perfezione dell'arte dell'identificazione. Non c'è

altra arte che consenta con una tale forza l'identificazione, e il cinema è arte di massa per questo motivo, perché ha un'infinita capacità di produrre identificazione. Questa è la prima spiegazione possibile.

Vediamo la questione a partire dal tempo. Sapete che questa era la questione fondamentale per Deleuze, ma anche per tanti altri studiosi del cinema. E si potrebbe dire che il cinema è arte di massa perché trasforma il tempo in percezione, rende visibile il tempo. Il cinema è, in fondo, tempo che si può vedere, e grazie a ciò crea un'emozione del tempo, che è differente dal *vissuto* del tempo. Tutti abbiamo certamente un vissuto immediato del tempo, ma il cinema trasforma questo vissuto in rappresentazione, mostra il tempo. Potete vedere che, seguendo questa linea interpretativa, il cinema viene avvicinato alla musica, dato che anche la musica è esperienza del tempo, un modo di mostrare il tempo. Potremmo semplicemente dire che la musica consente di udire il tempo, mentre il cinema lo rende visibile. Lo rende anche udibile, perché la musica entra nel cinema, ma la specificità del cinema è quella di rendere visibile il tempo.

Immagine e tempo costituirebbero due modi filosofici di abordare la questione del cinema come arte di massa, ma non sono gli unici. La terza modalità potrebbe consistere nel paragonare il cinema alle altre arti. Si potrebbe dire che il cinema trattiene da tutte le altre arti ciò che esse hanno di popolare; e che il cinema, la settima arte, prende dalle altre sei ciò che hanno di universale, ciò che appartiene all'umanità in generale.

Facciamo altri esempi. Cosa riprende il cinema dalla pittura? Fondamentalmente, la possibilità della bellezza del mondo sensibile. Non riprende né la tecnica intellettuale della pittura né i complicati modi della rappresentazione, bensì un rapporto sensibile e circoscritto con il mondo esterno. In



questo senso, il cinema è pittura senza pittura, un mondo pitturato senza pittura. Cosa riprende il cinema dalla musica? Non certamente le difficoltà della composizione musicale, e neanche i grandi principi dello sviluppo o del tema, bensì la possibilità di accompagnare il mondo con il suono, una certa dialettica del visibile e dell'udibile e, in fondo, l'incanto del suono nell'esistenza. Tutti sappiamo che nel cinema c'è un'emozione musicale che ha a che fare con le situazioni soggettive, come qualcosa che accompagna il dramma e anche come musica senza musica, ovvero, una musica senza tecnica musicale, una musica presa in prestito, ma che viene restituita all'esistenza. Cosa riprende il cinema dal romanzo? Non di certo le complessità della psicologia, bensì la forma della narrazione. Raccontare grandi storie, raccontare storie a tutta l'umanità. Cosa riprende il cinema dal teatro? La figura dell'attore e dell'attrice, l'incanto, l'aura dell'attore e dell'attrice che, come tutti sapete, il cinema ha trasformato in divi.

Allora è vero che il cinema riprende qualcosa da tutte le arti, ma in genere, riprende ciò che è più accessibile. Direi che il cinema apre tutte le porte, elimina certi aspetti – l'elemento complesso, aristocratico, composto – e consegna tutto questo all'immagine dell'esistenza. In quanto pittura senza pittura, musica senza musica, romanzo senza psicologia, teatro nell'incanto degli attori, il cinema è la popolarizzazione di tutte le arti, e per questo motivo ha una vocazione universale. Questa è una terza ipotesi che considera la settima arte come una democratizzazione di tutte le altre.

Ma ci sono anche altre ipotesi. Il quarto modo di affrontare la questione consiste nel pensare, nel cinema stesso, il rapporto tra arte e non arte. Si potrebbe dire che il cinema è arte di massa perché si muove nel confine tra arte e non arte. È arte carica di non arte. O, se lo preferite, è arte gravida di forme volgari, arte che, per certi versi, si muove sempre al di

sotto dell'arte. Potremmo dire che il cinema esplora, in ogni epoca, la frontiera tra arte e non arte, mantenendosi su questa frontiera. Assume le nuove forme dell'esistenza, sia che vengano dall'arte o meno, e fa una certa cernita; ma questa cernita non è mai completa, sicché in ogni film, anche in un puro capolavoro, si possono sempre trovare immagini banali, materiale volgare, stereotipi, immagini già viste altrove, cose non interessanti. Questo non turba il fatto che il film sia un capolavoro; anzi, rende più facile la sua comprensione universale. Voi potete entrare nell'arte del cinema a partire da ciò che arte non è, e questo non vale per le altre arti; in esse bisogna entrare nella parte non artistica, nei loro difetti, a partire dall'arte, dalla grandezza dell'arte. Si potrebbe dire che nel cinema ci si può elevare; si può partire dai sentimenti più consueti e ordinari, si può essere uno spettatore ordinario, avere un cattivo gusto, e ciononostante elevarsi e giungere a cogliere cose raffinate e potenti; ma non viene richiesto il cammino inverso. Invece, nelle altre arti aristocratiche c'è sempre la paura di ridiscendere. Il cinema è la grande consolazione dell'arte. Ci si può andare il sabato sera per riposare. Nel cinema, l'arte sta al di sopra di ogni cosa: è una ricompensa che ci sentiamo felici di poter ottenere, ma se non riusciamo ad ottenerla, passiamo lo stesso una bella serata.

Non è la stessa cosa quando si va a vedere una brutta tela. La brutta tela è brutta tela e non c'è speranza che possa trasformarsi in qualcos'altro, non riuscirà ad andare oltre, siete già discesi e dunque siete un'aristocrazia caduta. Nel cinema si è sempre dei democratici che si elevano: questa è la relazione paradossale. La relazione paradossale tra aristocrazia e democrazia, che è in fondo un rapporto interno al cinema, tra arte e non arte, nonché – diciamolo pure anche se solo di passaggio – ciò che dà al cinema la sua portata politica: il fatto che in esso vengano ad incontrarsi e scontrarsi le opinioni

ordinarie e il lavoro del pensiero. Un rapporto che non si può trovare allo stesso modo in altri ambiti. Questa è la quarta ipotesi: il cinema è arte di massa perché esplora il confine dell'arte. Ed è sempre sul punto di oltrepassare tale confine.

C'è inoltre un'ultima ipotesi per spiegare perché il cinema è arte di massa, che è quella relativa alla sua portata etica. Il cinema è arte delle figure, non soltanto delle figure dello spazio, non soltanto delle figure del mondo esterno, ma anche delle figure dell'umanità in azione, come una sorta di scena universale dell'azione. Sono forme forti, incarnate, dei grandi valori sui quali si discute in uno specifico momento. Il cinema trasmette una specie di eroismo particolare. Sappiamo che è l'ultimo posto dove ci sono ancora eroi, visto che così poco eroico è il nostro mondo. Il cinema continua a proporre figure eroiche, e non riusciamo ad immaginarcelo senza i suoi grandi personaggi morali, senza la lotta tra il bene e il male. Certamente, questo ha i tratti nordamericani, ed è la proiezione politica del *western*, che a volte è deleteria. Ma c'è anche un lato ammirevole in tutto questo, ammirevole come poteva essere la tragedia greca: proporre ad un immenso pubblico delle figure tipiche, i grandi conflitti della vita umana. Il cinema è, dopo tutto, qualcosa che parla di coraggio, di giustizia, di passione e di tradimento. E i grandi generi cinematografici, i più codificati, come il melodramma o il *western*, sono giustappunto generi etici, vale a dire generi che si rivolgono all'umanità per proporle una mitologia morale. In questo senso, il cinema ha ereditato alcune delle prerogative del teatro, di quel teatro che era per tutti i cittadini. Questa è anche una delle ragioni per cui è arte di massa, e perché tutti cercano di sapere quale sia la grande causa di cui parla il cinema.

C'è una definizione molto antica della filosofia che riguarda ciò che abbiamo poc'anzi detto: la filosofia è il

pensiero delle rotture, o il pensiero dei rapporti che non sono rapporti. Lo si può dire altrimenti: la filosofia produce sintesi, inventa una sintesi quando la sintesi non è data; o, se lo preferite, la filosofia crea una nuova sintesi laddove c'è rottura.

Vorrei fare un semplice esempio. Riprendiamo il confronto tra Socrate e Callicle. Si può dire che Callicle difende la forza, la violenza, il dominio, soprattutto perché è questo che rende felici. Callicle non difende la violenza e il dominio in se stessi; spiega che l'uomo felice è l'uomo potente, quindi, secondo lui, la felicità ha a che fare con il potere. È felice, dunque, colui che può fare ciò che vuole. Dal canto suo Socrate difende la giustizia, la verità, i valori. E questo fa sì che non ci sia una misura comune. Il discorso del sofista Callicle e il discorso del filosofo Socrate si muovono su binari diversi, c'è solo disgiunzione. La filosofia pone innanzitutto questa separazione, dice che è necessario scegliere. Ciononostante, Socrate mostrerà che l'uomo giusto è colui che è felice, e per lui questo è un punto molto importante. Detto altrimenti, Socrate inventerà una sintesi tra la sua posizione, "bisogna essere giusti", e l'argomento fondamentale di Callicle, "bisogna essere felici". Questa sintesi non elimina la rottura, si costruisce nel luogo della rottura; fa della figura del giusto la figura del filosofo, di colui che integra nel proprio argomento quello dell'avversario; un esempio molto importante e molto generale. La filosofia non è soltanto la constatazione delle differenze, è anche la creazione di nuove sintesi che si costruiscono nel luogo della differenza. È un'idea un po' complessa, perché la sintesi non è la sintesi dei termini differenti. Socrate non direbbe mai: «C'è una sintesi del filosofo e del sofista». Non esiste quella sorta di mostro che sarebbe Socrate-Callicle. Vale a dire che non è una sintesi della differenza, bensì una sintesi che si costruisce laddove c'è la differenza, riprendendo certi elementi che sono stati inseriti

dall'altro termine. Per esempio, nel caso della discussione con Callicle, la questione della felicità. E quando Socrate dimostra che è il giusto ad essere felice, riprende la nozione di felicità introdotta da Callicle e ne modifica il senso. Il giusto è felice, ma in modo diverso: non certo grazie alla violenza o al dominio.

Riprendiamo l'esempio de *Gli amanti crocifissi*, in particolare la scena degli amanti che vengono trascinati verso il supplizio: anche lì c'è in realtà una sintesi. Gli amanti sono certamente in contraddizione rispetto alla legge sociale, ma nell'unità del loro sorriso viene annunciato che sono possibili altre relazioni. Non c'è soltanto una contestazione della legge, ma c'è l'idea che quella legge può cambiare; è possibile una legge che integri l'amore invece di escluderlo. E questi amanti sono universali perché esiste questa sintesi. Sintesi tra l'eccezione e la legge comune. Così si capisce che qualsivoglia eccezione, qualsivoglia evento, è anche una promessa per tutti. E se non fosse una promessa per tutti, non esisterebbe l'effetto artistico dell'eccezione.

La conclusione sarebbe che la filosofia quando pensa la frattura, quando pensa la scelta o la distanza, quando pensa l'eccezione o l'evento, inventa una nuova sintesi, sicché voi, certo, dovete scegliere, ma qualcosa in quella scelta integrerà l'altra possibilità. Certamente, siete nella distanza, la verità è totalmente diversa dal potere, ma esiste una potenza del vero. Senz'altro vi trovate nell'evento eccezionale, ma c'è una promessa universale. Questo io chiamo le nuove sintesi della filosofia; e questo porta alla seguente domanda: "Cosa c'è di universale nella rottura?". Questa è la grande questione della filosofia. La questione della frattura è fondamentale, ma la filosofia cerca di scorgere il valore universale della frattura. Quindi, questo valore universale richiede una nuova sintesi. Questo spiega l'importanza che aveva per Platone il momento

della sintesi; altrimenti, perché è così necessario provare che il giusto è felice? Perché non basta dire che da un lato sta il giusto e dall'altro il sofista, o il criminale? Perché in realtà, quando Platone dice che «è il giusto ad essere felice», vuol dire che «la giustizia è possibile per tutti». Voi potete stare nella giustizia.

Questo mi fa venire in mente – apro una parentesi – una straordinaria formula del grande scrittore Samuel Beckett, che mi è sempre sembrata una formula filosofica. La si trova nel romanzo *Com'è*. In questo testo l'umanità viene rappresentata un po' come nell'*Inferno* dantesco. La gente si trascina al buio con le proprie sacche, ed essere umani significa di fatto questo. Vale a dire che l'esperienza è ridotta. Cosa può succedere? Può succedere al massimo che si vada a sbattere al buio contro qualcuno; questo è l'unica cosa che può succedere. Ma è anche straordinario, perché in fondo l'unica cosa che può capitare è un incontro. Il che è vero. È vero che ci trasciniamo al buio con una borsa, cambia soltanto il buio o la borsa, ma è anche vero che possiamo incontrare qualcuno, l'evento. Ed il problema è che c'è una differenza tra colui che incontra e colui che viene incontrato. Perché siccome voi state al buio, cadete su qualcuno che non vi ha visti arrivare. Così sta chi incontra e chi viene incontrato; Beckett li chiama il carnefice e la vittima, e per lui è l'amore, ciò che lui chiama l'amore stoico. È evidente che il rapporto tra il carnefice e la vittima è in realtà un rapporto nel linguaggio. Ciò che il carnefice vuole è che la vittima gli racconti una storia, la storia di quando il mondo era azzurro e non nero, la storia di ciò che Beckett chiama «il benedetto tempo dell'azzurro». Magnifico; l'amore è questo: che ci venga raccontato il benedetto tempo dell'azzurro, e poi, a volte la vittima se ne va e il carnefice rimane da solo al buio e riprende a trascinarsi. Ma ha qualcosa di nuovo, ha il racconto del *benedetto tempo dell'azzurro*. A questo proposito, Beckett

dice: «Siamo nella giustizia». Non ho mai sentito dire il contrario. E quel “Siamo nella giustizia” è la promessa filosofica; la ragione per cui Platone dice che il giusto è felice. Non si tratta soltanto di constatare la frattura, bisogna anche costruire la sintesi; la rottura non dev’essere solo un’avventura eccezionale, ma può diventare una promessa universale. Questo è la sintesi: la vera e propria creazione filosofica.

Allora, perché vi sto dicendo tutto questo? Perché io credo che il cinema ha inventato nuove sintesi, ha allargato la possibilità della sintesi; e ora vorrei prendere in considerazione questa tema. Si tratta di un punto molto importante relativo al rapporto cinema-filosofia. Se la filosofia è veramente la costruzione di nuove sintesi, sintesi nelle rotture, il cinema è molto importante perché modifica le possibilità della sintesi.

Vorrei farvi alcuni esempi, ripresi, del resto, dalle ipotesi che abbiamo prima analizzato. Prendiamo la questione del tempo, che è sempre stata una grande questione della sintesi. Ci sono pagine molto note di Kant su questo punto. Ma siamo semplici: voi percepite chiaramente che il tempo è la sintesi dell’esperienza. La nostra esperienza è sintetizzata nel tempo. Orbene, nel cinema ci sono diverse operazioni sul tempo, e soprattutto, modi molto diversi di mostrare il tempo. Avete il tempo come costruzione, il tempo come sintesi attiva di blocchi diversi. Un tempo, direi, “incastonato”, per il fatto che, come ben si sa, il cinema è arte del montaggio; per cui può rendere visibile il montaggio del tempo. Gli esempi sarebbero innumerevoli. Uno dei più classici è senz’altro *La corazzata Pötemkin* di Ejzenštejn, film nel quale la costruzione temporale dell’evento – l’insurrezione, la repressione, ecc – è completamente organizzata dal montaggio. Ed è una costruzione del tempo perché elimina le simultaneità. Lì abbiamo un tipo di tempo particolare, il tempo costruito e incastonato. Ma il cinema mostra anche costruzioni temporali

totalmente diverse, o addirittura opposte a questa. Potrebbe essere il caso, per esempio, di un tempo ottenuto per dilatazione, come se, essendo lo spazio immobile, fosse lo spazio a dilatarsi nel tempo. Pensate per esempio alle lunghe sequenze nelle quali la macchina da presa è immobile o gira nello spazio come se srotolasse la bobina del tempo.

Su questo richiamerei l'esempio di *Rebecca*, *la prima moglie*, di Hitchcock. Non vi racconterò il film; *Rebecca* viene costruito a partire da un enigma, e risolto alla fine grazie ad una confessione. L'eroe, Lawrence Olivier, confesserà un crimine, con quella passione straordinaria per la confessione che Hitchcock possiede, visto che le sue preferenze vanno verso i colpevoli, e, soprattutto, visto che preferisce dire che siamo tutti colpevoli e prova piacere quando qualcuno racconta il suo crimine. L'elemento soggettivo più raffinato di Hitchcock sta nel fatto che l'innocente è più colpevole del colpevole. Questo si vede bene in *Rebecca* perché il crimine ha qui una giustificazione, per cui, alla fine, il colpevole è innocente. Ma la scena che ora ci interessa è quella della confessione: una lunga sequenza, una lunga narrazione, in cui la macchina da presa è come se girasse intorno al racconto. Il tempo è il tempo stesso del racconto, come una sorta di lunga gamba che si allunga e che non richiede nessun montaggio, nessuna articolazione, perché è molto vicino alla pura durata. Abbiamo qui, dunque, un'altra concezione del tempo, un altro pensiero del tempo, per cui crediamo che il cinema propone due concetti di tempo: il tempo come costruzione e montaggio e il tempo come dilatazione immobile. Potremmo trovare qui le distinzioni fatte da Bergson, dato che il filosofo Bergson ha contrapposto in modo essenziale un tempo esterno e costruito, che è in fondo il tempo dell'azione e della scienza, ad un altro, che è durata pura, qualitativa, indivisibile; questo è il vero tempo della coscienza. Così avremmo da un lato *La corazzata*



*Pötemkin* e dall'altro la confessione di *Rebecca*.

Altra breve parentesi sulla confessione di *Rebecca*. Mi affascina il fatto che abbiamo un'altra scena simmetrica a questa in un altro film di Hitchcock, *Il peccato di Lady Considine*. Anche qui c'è una lunga scena di confessione e la temporalità è più o meno la stessa. L'unica differenza sta nel fatto che qui è una donna che parla, e non un uomo. E se si guardano attentamente le due sequenze, si potrebbe concludere che Hitchcock ha girato la differenza tra la durata femminile e la durata maschile. Fate questo esercizio, è sottile, ma è molto interessante.

Tuttavia, la grandezza del cinema non sta nella sua capacità di riprodurre la divisione di Bergson tra tempo costruito e pura durata, bensì nella capacità di mostrare che è possibile una sintesi, che il cinema stesso può costruire le due forme del tempo e, in fondo, che possiamo sempre proporre una sintesi tra la durata pura e il montaggio. A dire il vero, nei più grandi film, come per esempio *Aurora* di Murnau, del quale vi ho già parlato, si può mostrare come momenti di pura durata sono iscritti nella costruzione del tempo. C'è una sequenza assolutamente straordinaria in *Aurora*, la scena in cui il tram scende dalla collina. Questo puro movimento girato dall'interno del tram è un sentimento assolutamente intenso di durata, di durata al contempo elastica e poetica. D'altra parte, il film è molto costruito, molto montato. Così, il cinema propone – credo sia l'unico a proporlo – la possibilità della durata pura nella costruzione temporale, e questo è ciò che possiamo veramente chiamare una sintesi, una sintesi nuova.

Spesso la metafisica è stata definita come l'utilizzo di categorie opposte. Spesso la si è definita a partire dal dualismo, dalle grandi opposizioni: il finito e l'infinito, la sostanza e l'accidente, l'anima e il corpo, il sensibile e l'intelligibile, ecc. E si potrebbe dire che l'opposizione bergsoniana tra durata pura

della coscienza e tempo esterno dell'azione e della scienza è una di queste grandi opposizioni, che fa di Bergson un metafisico. Da qui che forse si può dire quanto segue: c'è qualcosa di antimetafisico nel cinema. O, meglio, il cinema è un'arte dell'epoca della fine della metafisica. È un'arte che avrebbe potuto essere adatta per Heidegger. Questo lo avrebbe stupito senz'altro, perché lui vedeva il cinema come un'arte della tecnica e dunque come arte metafisica. Ma in realtà le nuove sintesi del cinema sono sintesi antimetafisiche. Sono sintesi che vanno contro il dualismo metafisico, e cito un esempio veloce. Qual è la differenza nel cinema tra il sensibile e l'intelligibile? Non c'è alcuna differenza, in realtà. L'intelligibile, nel cinema, è soltanto un'accentuazione del sensibile: un colore, una luce del sensibile. Anche per questo il cinema può essere un'arte del sacro, come è anche arte del miracolo. Penso in questo senso al cinema di Rossellini o al cinema di Bresson. Rossellini e Bresson hanno mai separato il sacro o l'intelligibile dal sensibile? No. Perché il cinema offre la possibilità di fare arrivare il sacro o l'intelligibile come puro sensibile.

L'esempio su questo punto è la fine del film di Rossellini *Viaggio in Italia*, che è un film che parla anche di amore. Ci si domanda cosa farebbe il cinema senza l'amore, e cosa faremmo noi stessi senza l'amore. Tutti conosciamo la trama. È la storia di una coppia che non sta attraversando un buon momento. Fanno un viaggio in Italia con la segreta speranza che le cose possano migliorare, ma non è così: l'uomo si sente attratto da altre donne, lei cerca di isolarsi. Il film finisce con la ricostruzione vera dell'amore. E quella ricostruzione costituisce in realtà una sorta di miracolo. Rossellini ci dice che l'amore è più forte della volontà, e che quando voi fate uno sforzo per salvare la vostra coppia, questo è soltanto un'astrazione, perché in realtà qualcosa della coppia deve salvarsi da sé. Come

se l'amore fosse qualcosa di nuovo, non qualcosa che può essere barattato. In fondo, Rossellini ci dice che l'amore non è un contratto, bensì un evento. Dunque, se mai potrà essere salvato, sarà salvato da un evento. Nella sequenza finale del film viene girato il miracolo, non vi racconto i dettagli, dovete vederlo. Tutto avviene in mezzo ad una folla. Ma la cosa impressionante è che si può filmare il miracolo. Questo è notevole. E forse il cinema è l'unica arte in grado di essere miracolosa, giacché un modo di attraversare la storia del cinema potrebbe essere quello di andare a cercare tutte le sequenze di miracoli, esplicite o meno, uno dei temi preferiti del cinema. Perché si può filmare un miracolo. Dipingere un miracolo è difficile, addirittura raccontarlo è difficile. Tuttavia è possibile girare un miracolo. Perché? Perché si può girare quel miracolo dall'interno del sensibile, tramite sottili modificazioni del valore del sensibile. Nello specifico, mediante l'uso della luce. Si può far comparire la luce interiore del visibile. Ed è lì che il visibile si trasforma in evento. Questa è una delle grandi sintesi del cinema, una sintesi tra sensibile ed intelligibile. O si può semplicemente mostrare l'intelligibile come accentuazione della luce. Questo è ciò che volevo dire circa le possibilità delle sintesi del cinema, a partire dalla questione del tempo.

Ma se riprendiamo le molteplicità delle arti, si vede – questo è più noto – che il cinema propone nuove sintesi; addirittura prima che si parlasse di multimedialità, il cinema era già multimediale in se stesso, naturalmente, e proponeva sintesi relative ai valori artistici. È sempre esistita la questione del rapporto tra i valori plastici e i valori musicali: un problema ricorrente in tutta la storia dell'arte. Come è possibile produrre una sintesi dei valori plastici e dei valori musicali? Questo è infatti il problema dell'opera come genere. Perché l'opera deve proporre una sintesi dei valori teatrali, dei valori plastici,

dell'allestimento, della luce e dei valori musicali. Questa è sempre stata una delle fonti del *burlesque*; far vedere che questa sintesi non funziona. Andate a vedere o a rivedere i fratelli Marx in *Una notte all'opera*. Tutto si basa sul fatto che i valori musicali vanno molto bene, ma se la cantante è un elefante e l'allestimento cade a pezzi, beh..., allora la sintesi non si produce.

Nel cinema si produce un'altra cosa. Il cinema produce sintesi effettive dei valori plastici e dei valori musicali. Se volete un esempio, prendete l'inizio di *Morte a Venezia*, il film di Visconti tratto dal romanzo di Thomas Mann. Il film inizia con l'arrivo di un personaggio a Venezia; non sappiamo granché su questo personaggio, lo vediamo arrivare con il suo equipaggio, salire sul traghetto, passeggiare sui canali della città. Certamente ci sono dei valori plastici intensi che nascono dal rapporto estetico di Visconti con Venezia. Non si tratta soltanto di belle immagini di Venezia, è qualcos'altro. È una sorta di poema mortale, un viaggio malinconico e grandioso. E Visconti utilizza nella sequenza il *leitmotiv* del film, l'adagio della *Quinta sinfonia* di Mahler. La cosa strepitosa è che la musica non è mai ornamentale. Tra il personaggio – immobile sul traghetto, del quale vediamo solo il volto e la silhouette – Venezia, i canali, i palazzi e la *Quinta sinfonia* di Mahler un'integrazione sintetica si produce un effetto singolare che non appartiene a nessun'arte. Non si tratta di un'impressione musicale isolata, di un'impressione pittorica, non è neanche un'impressione psicologica o romanzesca; è piuttosto un'idea del cinema, ma questa idea è una sintesi, sintesi dei valori plastici e musicali, e forse anche dei valori del romanzo. Prima dell'avvento del cinema si poteva pensare che quella sintesi era impossibile. Perciò dico che il cinema inventa nuove sintesi. E le inventa laddove c'è rottura. Lì, giustappunto, dove c'è separazione tra arte pittorica e arte musicale. È un buon

esempio di ciò che dicevo poc'anzi. Questa sequenza di *Morte a Venezia* non è affatto la soppressione della differenza tra musica e pittura, il che, per altro, non avrebbe senso; piuttosto, si vede la differenza, ma si vede anche una sintesi in questa differenza, che è in realtà una creazione cinematografica pura. Questo è l'altro esempio fondamentale relativo alla capacità di sintesi del cinema.

Se ora esaminiamo il rapporto tra arte e non arte, vediamo pure sintesi cinematografiche nuove, nella fattispecie, lo sfruttamento dei grandi generi popolari e la trasformazione di quelle forme popolari in materiale artistico. Citiamo alcune molto note, come il circo. Il circo consente una vera trasfigurazione cinematografica. Dovrebbe essere studiato attentamente, non solo ne *Il circo* di Charles Chaplin – tanto per incominciare –, o ne *I clowns* di Fellini, ma anche in *Il circo di Tati* di Jacques Tati. In questi casi il circo viene utilizzato come genere di spettacolo popolare ma diventa anche parte di una nuova sintesi artistica. Non è un reportage sul circo nè una copia degli elementi circensi: è un'integrazione dei movimenti del circo in altri elementi. Succede la stessa cosa con gli spettacoli di cabaret o di varietà, c'è una storia molto vasta di tutto questo nel cinema. I fratelli Marx facevano uno spettacolo di varietà, di cabaret. Ma – e questa è la cosa sorprendente – se i fratelli Marx avessero fatto solo spettacoli di cabaret, probabilmente noi oggi non avremmo alcun ricordo di loro. Dunque il cinema opera in modo particolare, elevando il varietà, costruendo per esso un destino universale, per integrarlo in una nuova sintesi. La stessa cosa accade con il romanzo poliziesco o con il noir, che, insieme al romanzo d'amore hanno costituito materiale per i capolavori cinematografici.

Faccio una piccola osservazione sul romanzo poliziesco. Ci si può domandare come mai nel cinema ha più successo il

noir rispetto al *detective novel*. È una domanda interessante perché ci fa vedere i limiti dell'operazione realizzata dal cinema. Il cinema non è in grado di integrare qualsivoglia materiale e il romanzo noir gli ha trasmesso una dimensione poetica assolutamente fondamentale. Per quanto riguarda il *detective novel* o il *mystery novel* il passaggio è più difficile. Sicuramente perché è più astratto, perché l'interesse del romanzo poliziesco sta sempre in qualcosa di matematico; e, per ragioni che non svilupperò qui, il cinema non ha mantenuto buoni rapporti con la matematica. Molti di noi neanche, quindi il cinema è come tutti noi. Dunque, il cinema non intrattiene buoni rapporti con l'enigma astratto. Invece, con la poetica del romanzo noir intrattiene rapporti essenziali. Credo che questo abbia a che fare col fatto che per il cinema il romanzo poliziesco ha una struttura chiusa, perché c'è l'enigma e la soluzione dell'enigma, con l'esaurimento delle ipotesi. Un *detective novel* è così. Viene trovato un cadavere in biblioteca, ci sono dieci persone, tutte possono avere delle buoni ragioni per l'omicidio, e il detective dovrà mostrare chi di queste persone ha ucciso, dopo aver mostrato che le altre nove sono innocenti. Nel cinema questo non funziona bene, e credo che la causa sia che si tratta di una struttura chiusa – tornerò su questo punto –, invece la struttura del romanzo noir è aperta, non presenta la questione dell'enigma e della sua soluzione, piuttosto si tratta di sapere qual è il colore del mondo, e in particolare, il colore delle donne. Questa questione appartiene al cinema perché il cinema può mostrare il carattere aperto di questa questione. L'esempio più chiaro al riguardo è senz'altro *La signora di Shanghai* di Orson Welles. Perché qui avete la *dark lady*, ma avete anche il tema del riflesso, in una sequenza molto nota nella quale Rita Hayworth viene riflessa all'infinito in degli specchi, e questi specchi vengono spaccati uno dietro l'altro da spari di pistola, sicché,

l'immagine femminile che è stata costruita viene, nel film stesso, ridotta in pezzi. Vale a dire che il film è la costruzione di un mito noir e al contempo la decostruzione di quella costruzione.

Concludendo (di conseguenza), il film ci fa vedere il carattere aperto della forma, proponendo una nuova sintesi. A proposito, il romanzo noir mostra che si può indicare la sua forma e, al contempo, creare la sua mitologia, creare la negazione di quella mitologia, e mostrare entrambe le cose contemporaneamente. Questa è la cosa straordinaria. Non c'è un'operazione esterna di decostruzione; c'è, in un unico movimento, una sorta di poesia mitologica e la decostruzione critica di quella mitologia. Se volete, c'è allo stesso tempo, un genere, il romanzo noir e, in senso stretto, la sua dissoluzione. Questo è qualcosa che il cinema è veramente in grado di fare. Ma qui non si ha a che fare semplicemente con la costruzione e poi con la decostruzione. Ci imbattiamo di nuovo nella questione della metafisica e del cinema: il cinema è in grado di mostrare la metafisica e, mostrandola, di mostrare anche la sua decostruzione. Nella fattispecie, credo che tutti i film di Orson Welles possano essere compresi in questo modo: mostrare una mitologia metafisica e mostrare la rovina di questa mitologia in un unico movimento cinematografico. Del resto, questo è il motivo per il quale Orson Welles utilizza tutti gli espedienti che consente il montaggio e tutti i mezzi dei piani estatici. È il grande regista del montaggio e del piano sequenza. Non per ragioni formali ma perché lui propone al contempo le mitologie e la loro dissoluzione interna. Credo che qui abbiamo qualcosa di totalmente innovatore per la filosofia contemporanea.

Concludo quest'analisi della sintesi prendendo in considerazione l'ultima possibilità, l'ultima ipotesi, vale a dire quella del compito morale del cinema. Nel cinema noi abbiamo

due possibilità apparenti per mettere in scena i grandi conflitti dell'etica. Da un lato, ciò che si potrebbe chiamare la "forma del grande orizzonte", in cui il conflitto morale viene mostrato nella forma dell'avventura, in una sorta di epopea, *western*, film di guerra o *fiction*. In questo caso, il conflitto si allarga e si presenta in un orizzonte più vasto di lui, nel quale la scenografia, la natura o lo spazio – come in *2001: Odissea nello spazio* di Kubrick, che è una sorta di *western* metafisico –, consentono di rendere visibili i valori, così come gli eroi dei *western* vengono ritagliati sull'orizzonte. Questa è una delle possibilità che in cinema offre: allargare il conflitto. La questione dell'amplificazione del conflitto è molto vecchia. Per esempio: perché nella tragedia, addirittura nella tragedia greca, si ha a che fare sempre con re e regine? All'epoca della tragedia greca, ad Atene non c'erano né re né regine; esisteva l'assemblea e la democrazia. Allora perché nella tragedia c'erano sempre re e regine? Certamente, per ragioni poetiche; perché re e regine erano simboli amplificatori; non erano come il comune democratico, bensì qualcosa di simbolicamente grande. Qui abbiamo dunque un'amplificazione attraverso il ruolo. Nel cinema abbiamo un'amplificazione attraverso l'orizzonte. Le persone sono persone comuni, ma affinché il conflitto non sia un conflitto comune bisogna disporlo in uno spazio particolare. Questa, dicevo, è una possibilità. Ce n'è un'altra, che è quella dello spazio chiuso, del medio chiuso, del piccolo gruppo. All'interno del piccolo gruppo ogni personaggio rappresenta un valore o una posizione. E il cinema può anche lavorare in uno spazio soffocante. In questo senso, ci sono diverse procedure cinematografiche che consentono di schiacciare lo spazio. Orson Welles utilizza molto questa modalità, per esempio, attraverso riprese molto vicine al pavimento, che non consentono alcun orizzonte e che schiacciano i personaggi nello spazio. Tuttavia, questo stesso



ricorso viene utilizzato per mettere in mostra il conflitto. In questo modo l'intensità del conflitto viene guadagnata tramite la chiusura, mentre in altri film lo si fa attraverso l'amplificazione. La cosa notevole è che anche qui il cinema è capace di sintesi. Il cinema è in grado di passare dall'amplificazione alla reclusione, può utilizzare contemporaneamente il metodo dell'orizzonte e quello dello schiacciamento. In alcuni dei più grandi *western* si possono vedere entrambi i metodi. Prendiamo, per esempio, il film *Lo sperone nudo* di Anthony Mann. È una tipica storia *western*: c'è un piccolo gruppo di personaggi con due nemici essenziali al suo interno, che devono muoversi in continuazione. Voi avete qui il viaggio, lo spazio, con cascate, torrenti, montagne, e, al contempo, la chiusura del piccolo gruppo, con l'exasperazione delle violenze e delle tensioni. Una sintesi che ci fa vedere che per analizzare i conflitti morali si possono utilizzare contemporaneamente il metodo dell'amplificazione e quello del restringimento. Essi possono stare allo stesso tempo nella tragedia greca e in *A porte chiuse* di Sartre. Re e regina possono convivere con due persone in uno scantinato. Il genio del cinema consiste nella possibilità di usare entrambi i metodi.

Possiamo dunque concludere, relativamente a questo punto, che il cinema è una grandissima invenzione sintetica. Il problema riguarda il fatto se questo è in grado di cambiare la filosofia, se è vero che anche la filosofia è creazione di nuove sintesi. Credo che la filosofia non abbia ancora capito a fondo il cinema. Forse dovremmo dire che siamo ancora agli esordi, perché il rapporto della filosofia con il cinema è stato all'inizio un rapporto estetico. La domanda all'inizio era: il cinema è un'arte? E se è così, perché e come è un arte? Questa è stata la prima grande discussione, una discussione estetica. È stata necessaria una battaglia su questo argomento.

Tuttavia, questa non è la questione più importante. Ciò

che è importante è sapere se il cinema porta con sé qualcosa di nuovo, che sia o meno un'arte. Credo che l'avvento del cinema abbia comportato un cambiamento gigantesco e che il cuore di questo grande cambiamento sia la capacità del cinema di creare nuove sintesi. Nuove sintesi nel tempo, nuove sintesi tra le arti, nuove sintesi con tutto ciò che non è arte, nuove sintesi nelle operazioni delle rappresentazioni morali. Il problema di queste nuove sintesi è che occorre trovare il loro concetto, e questo è il modo in cui io leggo la formula di Deleuze: «Con certe idee del cinema si possono fare, talvolta, concetti». È una formula difficile, perché ciò che Deleuze chiama «idee del cinema» è il contenuto della creazione cinematografica, e non ha niente a che fare con la filosofia. E ciò che lui chiama «concetti» è il contenuto della creazione filosofica, e non ha niente a che vedere con il cinema. Com'è possibile dire allora che con le idee del cinema si possono fare concetti filosofici? È una questione molto complessa. Nei grandi testi di Deleuze sul cinema, *L'immagine-movimento* e *L'immagine-tempo*, troviamo una soluzione parziale a questo problema, perché i nuovi concetti proposti da Deleuze riguardano il tempo e il movimento. Questi concetti vengono qui illustrati tramite un'analisi dei film, ma non vengono da queste analisi. In realtà, vengono da una discussione con Bergson. Sicché la situazione del libro di Deleuze è complessa. Ci sono le idee-cinema, analizzate in modo strabiliante (con vero genio); ci sono i concetti filosofici, soprattutto sul tempo e sul movimento, ma anche sul rituale, e c'è l'idea di un passaggio tra le idee-cinema e i concetti. Ma non ci sono le operazioni specifiche di questo passaggio da una cosa all'altra.

Vorrei proporre quanto segue: il passaggio tra le idee del cinema e i concetti della filosofia è sempre una questione di sintesi. Vale a dire, se siamo capaci di fare concetti filosofici a partire dal cinema è perché trasformiamo le sintesi filosofiche

che entrano a contatto con le nuove sintesi cinematografiche; operazione, questa, sulla quale vorrei soffermarmi per fare un esempio. Ho detto poc'anzi che ci sono sintesi temporali nel cinema. Il cinema mostra che non c'è una vera opposizione fra il tempo costruito del montaggio e la durata pura, perché è in grado di collocare uno dentro l'altra, come hanno sempre fatto i grandi registi, o perlomeno i più grandi, perché è un'operazione difficile. Murnau, per esempio, oppure Ozu, o Welles. Quindi i più grandi poeti del cinema lo possono fare. Filosoficamente, allora, non siamo costretti a separare queste due dimensioni temporali. È un punto cruciale, perché si tratta di sapere che cos'è un'interruzione nel tempo. Se la questione della filosofia è giustappunto la questione della frattura, capire il rapporto della frattura con il tempo è fondamentale. È anche una questione politica. Per esempio, la questione della rivoluzione. La rivoluzione era il nome di uno strappo nel tempo. Era l'idea che nella politica c'erano nuove sintesi in degli strappi temporali. Questa è l'idea della rivoluzione. È anche un'idea filosofica, l'idea dell'esistenza nuova, della nuova vita. Avevo detto che la filosofia è la vera vita che si rende presente. Ma questo significa che voi passate da una vita ad un'altra, ciò che già Platone, prima delle religioni, chiamava "conversione". Dunque la questione della frattura temporale è la questione della nuova vita, così come in politica è la questione della rivoluzione. Bene, il cinema ci mostra che ci sono nuove sintesi temporali. Questo significa che non c'è completa opposizione tra il tempo costruito e la durata pura. Oppure, che non c'è completa opposizione tra la continuità e la discontinuità, ovvero che si può pensare la discontinuità nella continuità. O ancora che si può pensare l'evento in modo immanente. L'evento non è per forza qualcosa di trascendente.

Questo è qualcosa che il cinema mostra. Certamente non lo pensa, bensì lo mostra. Il cinema è pratica artistica, pensiero

artistico, non una filosofia. Dunque, nel cinema non si avranno nuove teorie della continuità e della discontinuità, bensì nuovi rapporti tra continuità e discontinuità. Penso che questa è forse la questione più importante. Il cinema è un'arte, nella quale ciò che accade è continuo e discontinuo al tempo stesso, tanto nei capolavori quanto nelle opere mediocri. Ciò che accade non è né continuo né discontinuo, sono semplicemente immagini. Ma nei grandi capolavori c'è qualcosa di indicibile tra la continuità e la discontinuità. Una nuova immagine compare nel film: è assolutamente nuova, ma è il medesimo film, vale a dire che la continuità si fa con la discontinuità. O, se preferite, il cinema è una promessa che probabilmente non ha pari, la promessa che si può vivere nella discontinuità. La discontinuità può continuare. C'è un'immagine nuova, assolutamente nuova, forse la continuazione del medesimo poema. E il cinema esiste grazie a questo. Potremmo citare numerosi esempi. Nei grandi capolavori del cinema c'è una sorta di continuità essenziale e, al contempo, delle novità completamente inattese, ma che stanno anch'esse nella continuità.

Penso al film di Ozu *Viaggio a Tokio*. È la storia di un uomo anziano. Un grande tema del cinema, la storia dell'uomo anziano; ci sono diversi capolavori su questo tema, per esempio *Morte a Venezia*, ma anche *Il posto delle fragole* di Bergman, appunto *Viaggio a Tokio* e tanti altri. Gli anziani dovrebbero ringraziare il cinema, perché ha fatto tanto per loro. Nel film di Ozu, il ritmo continuo è particolarmente lento. C'è una sorta di lentezza ritmata che rende ben visibile la temporalità propria degli anziani, una temporalità dilatata e al contempo veloce, troppo identica a se stessa. Ozu filma questo in modo ammirevole, e dopo c'è la storia, e alcuni piani fissi che sono un frammento di cielo, dei binari e i cavi delle ferrovie. Questa immagine arriva come una sorta di luce,

appunto perché non c'è quasi nulla, e questo *quasi nulla* è, in realtà, il sorgere di qualcosa di nuovo. Nuovo nel visibile, ma, al contempo, questa immagine ritornerà e sarà sempre la medesima. Questo è uno straordinario simbolo della sintesi tra continuità e discontinuità. Insisto comunque: non intendo dire che la discontinuità scompare nella continuità, piuttosto dico che la discontinuità è sempre possibile. Si può vivere nella discontinuità.

Il cinema può dirci questo. Esiste senz'altro la possibilità di un miracolo permanente. Mi direte allora: "Se il miracolo è permanente, allora non è più un miracolo". Il cinema ci dice invece qualcos'altro. Ci dice, ci promette, ma non è lui che adempie la promessa, lui la fa. Il miracolo può sempre accadere, ci promette qualcosa, e continua ad essere un miracolo. Che ci sia sempre un miracolo non significa che il miracolo divenga la vita corrente. Il cinema è il miracolo del visibile come miracolo permanente e come frattura permanente. Questo è allora ciò che dobbiamo al cinema, ciò che la filosofia deve cercare di capire dal cinema. Forse prima del cinema c'era un'esperienza vicina a questo: l'esperienza dell'amore. Perché se si ha una visione positiva dell'amore, ovvero se non si ha un concetto cinico dell'amore, che è appunto quello che dice "all'inizio va tutto bene, ma poi tutto si disgrega", oppure "è solo illusione"; se si ha una visione dell'amore secondo la quale esso è veramente il miracolo dell'esistenza, si tratta solo di capire se quel miracolo è duraturo. Non appena dite "non durerà" ricadete nella visione cinica: forse c'è stato un miracolo ma il destino è la realtà. Invece, se volete avere una visione positiva dell'amore dovete sostenere che può esistere il miracolo permanente. Questo è qualcosa molto discusso: la possibilità o meno del rinnovamento permanente dell'esistenza nella figura dell'amore. E appunto per questo le discussioni sulla continuità

e discontinuità fanno riferimento all'esperienza amorosa. Perché l'incontro amoroso è il simbolo della discontinuità nella vita e il matrimonio è il simbolo della continuità. Come è possibile allora che amore e matrimonio – o qualsiasi altra cosa funzioni come esso – possano accordarsi? Questo è il problema.

Ma il vero problema filosofico è, ancora una volta, quella della frattura e della sintesi. L'amore è in grado di inventare la sintesi della frattura? Questa sintesi della frattura è come il miracolo permanente, e vedete bene perché. La discontinuità viene mantenuta e si prende al contempo qualcosa della continuità. È la stessa cosa che dicevo all'inizio: Socrate mantiene la sua opposizione assoluta nei confronti di Callicle, ma da lui riprende l'idea della felicità. Nell'amore ci troviamo di fronte allo stesso problema. Manteniamo completamente la discontinuità dell'evento, ma riprendiamo qualcosa della continuità nella convinzione che le conseguenze dell'incontro amoroso dureranno, che non è soltanto un'illusione di pochi giorni, ma che sarà in realtà la costruzione della vita. Questa è dunque l'esperienza dell'amore. Ma dal punto di vista filosofico, si può costruire una sintesi nella frattura? L'amore è sempre stato, insieme alla rivoluzione, un esempio tipico di questa problematica. Voi sapete che l'idea della rivoluzione è in crisi, poiché non c'è certezza sul fatto che la sintesi sia possibile nella figura della rivoluzione. Perché l'idea della sintesi implicava che si poteva costruire un potere rivoluzionario. C'era la rivoluzione e c'era il potere, che avrebbe conservato la rivoluzione, la rivoluzione permanente, il miracolo permanente. Ma le cose non sono andate così. Non c'è stato il miracolo permanente; e la rivoluzione ne ha risentito. L'amore è anch'esso un problema, il medesimo problema, in assoluto lo stesso problema: l'evento può durare? Può produrre una sintesi?

Forse, malgrado tutto, l'amore continua ad essere il principale esempio vivente. Ma il secondo esempio è il cinema. C'è uno strano vincolo tra il cinema e l'amore. Non solo per il fatto che il cinema parla molto dell'amore – l'abbiamo già detto –, bensì perché entrambi propongono una sintesi, la sintesi tra continuità e discontinuità. Ed entrambi fanno infine la medesima promessa, la promessa del perdurare del miracolo. In fondo, la filosofia gira intorno a questa questione: la vera vita è presente? È veramente presente? La vera vita è una vita? Una vita che dura, una continuità, un miracolo che perdura? E questo è qualcosa che il cinema viene ad offrirci: una sorta di amore in immagini; da qui ne consegue che, dopo aver parlato parecchio del cinema e dell'amore, bisogna tornare a parlare dell'immagine.

### *Platone contro Parmenide. Il cinema, pensiero del diverso*

Inizio da una parentesi. L'idea di continuare è appunto la nostra questione, perché il problema del cinema consiste nel sapere come continua all'interno di un film e anche dentro la sua storia. Il punto cruciale del film di Godard *Histoire(s) du cinéma* riguarda infatti una riflessione circa la continuità del cinema, come può continuare il cinema. Può continuare? C'è continuità nel cinema? Il continuare è veramente un problema del cinema. E dato che per continuare bisogna guardare all'indietro, faccio un rapido riassunto di quanto ho detto ieri.

In primo luogo, la definizione di una situazione filosofica. Una situazione filosofica è il rapporto tra due realtà eterogenee, un rapporto che non è rapporto, ma frattura. Dunque, la filosofia pensa le fratture. Pensa il cambiamento della vita. In secondo luogo, il cinema è una situazione filosofica, e questo per due ragioni. Prima di tutto, per una

ragione ontologica: il cinema crea un rapporto nuovo tra l'apparenza e la realtà, un rapporto nuovo tra una cosa e il suo doppio, e anche tra il virtuale e l'attuale.

Vorrei aprire un'ulteriore parentesi qui sulla questione delle tecnologie digitali. La tecnologia digitale costituisce una nuova tappa del rapporto tra apparenza e realtà. Senz'altro apre un nuovo rapporto tra la realtà e il numero, perché la tecnologia digitale è, in fondo, la riduzione della realtà a numeri. Questa, lo sapete, è un'idea vecchia, molto vecchia. Nella Grecia antica, questa era l'idea della scuola di Pitagora: la realtà è numero. Il problema dei pitagorici era che non avevano abbastanza numeri. Conoscevano soltanto i numeri interi e i rapporti tra di loro, e si accorsero che la realtà non rientrava in questi numeri e rapporti. È ciò che si può chiamare il dramma della diagonale del quadrato. Una vera sceneggiatura cinematografica: *Il dramma della diagonale del quadrato*, non vi pare un buon titolo? La diagonale del quadrato non può essere misurata con i numeri interi o con i rapporti tra numeri interi. Dunque, l'ipotesi di Pitagora non funzionava. I greci sostituirono allora la geometria all'aritmetica. Pensarono che i rapporti naturali erano rapporti geometrici. Non avevano abbastanza numeri e allora decisero di sviluppare una tecnologia geometrica, e alla fine dissero: «Il mondo è geometrico». Per esempio, nel *Timeo* di Platone viene esposta la teoria di un mondo geometrico: il mondo è composto da poliedri regolari. La storia del mondo come geometria è veramente lunga. La cosa notevole è che la tecnologia digitale ci riporta all'ipotesi di Pitagora: il mondo sensibile è composto da numeri. Adesso disponiamo di sufficienti numeri per pensare questo e possiamo anche contare con macchine digitali in grado di realizzare questo pensiero. Sicché possiamo dire che un film come *Matrix* è un film pitagorico. Pitagora si sarebbe rallegrato se l'avesse visto. Avrebbe detto: «Avete



visto? Il mondo sensibile è composto solo da numeri». E *Matrix* è un film su questo tema, un film che fa vedere che l'apparenza è numerica. Dunque, ancora una volta il cinema è la rivincita di idee molto vecchie; sebbene molto recente, corrisponde a sogni molto antichi. Questa era la parentesi "Pitagora".

Dunque, la prima ragione del nuovo rapporto tra cinema e filosofia è il nuovo rapporto esistente tra apparenza e realtà, e infine, il nuovo rapporto tra numero, tecnologia e realtà. La seconda ragione è politica. Il cinema è arte di massa, il che implica un nuovo rapporto tra democrazia e aristocrazia. Questo è stato il secondo punto sul quale mi sono soffermato: il cinema è una situazione filosofica. In terzo luogo, possiamo pensare questa situazione a partire da nozioni filosofiche, almeno in cinque modi diversi: a partire da immagini, a partire dal tempo, dalla classificazione delle arti, a partire dalla distinzione tra arte e non arte, oppure a partire da figure eroiche come la giustizia o la morale.

Mi piacerebbe tornare su quest'ultimo punto: il rapporto tra il cinema e la figura del giustiziere. Sapete che è un tema cinematografico per eccellenza, il giustiziere solitario. Può essere l'eroe del *western*, o il vecchio poliziotto solitario, o il cittadino che affronta da solo l'ingiustizia. È un ricorso infinito del cinema: il cinema è gremito di giustizieri solitari. Se li mettiamo insieme, costituiscono una moltitudine, una moltitudine di solitudini; ma non è un personaggio essenziale, perché? Direi, perché il cinema intrattiene un rapporto peculiare con la legge, e l'America ha un rapporto molto particolare con la legge. Il cinema più l'America; questo implica un rapporto molto particolare con la legge. Voi sapete che un problema nordamericano è appunto quello del rapporto tra legge e vendetta. In fondo, è convinzione americana che la legge va bene, ma è per lo più impotente, soprattutto perché

non consente la giusta vendetta. Allora, il giustiziere solitario è colui che cerca di riparare alle insufficienze della legge. È l'eroe della legge, ma laddove non c'è più legge, laddove la legge è assente, o insufficiente. L'immagine cinematografica segue questo eroe solitario nel suo rapporto con il mondo senza legge. Sono immagini forti, perché corrispondono ad immagini di un eroe particolare che finisce per coincidere con un attore particolare, e di un mondo in certo qual modo desertico, o un mondo violento, che il cinema mostra con i suoi espedienti di immagini e colori. Incontriamo qui questo rapporto tra qualcosa di solitario, qualcosa legato alla soggettività, e la vastità del mondo, la figura generale di ciò che è il mondo. Così, il motivo del giustiziere conviene perfettamente al cinema che ha costruito ampiamente questa figura, vale a dire la figura della vendetta, poiché la storia che viene narrata è sempre la storia di un'ingiustizia molto grave che la legge non è in grado di sanare e che verrà sanata da questo giustiziere solitario. Tuttavia, ciò che avviene di solito è che questo giustiziere uccide più gente del criminale perché la riparazione del crimine è sempre molto difficile. Per uccidere il vero cattivo prima bisogna uccidere decine di persone. Si tratta di una cultura molto particolare, in difficile equilibrio tra legge e vendetta.

Mi colpisce il fatto che questo problema del rapporto tra legge e vendetta sia il problema più antico del teatro; è il tema centrale della grande opera di Eschilo, *Orestide*. In quest'opera Eschilo afferma che la legge deve sostituire la vendetta tramite la creazione di un tribunale pubblico. Si potrebbe dire che si tratta quasi della prima opera teatrale. Dunque il teatro comincia dall'idea che è necessario sostituire la legge alla vendetta. Il cinema, certo cinema, racconta invece la storia opposta. Racconta che la vendetta può prendere il posto della legge nella figura del giustiziere solitario. È molto

interessante, perché, in fondo, si può dire che quel cinema viene prima del teatro, prima della creazione di giustizia del teatro. È chiaro che qui andiamo a toccare un aspetto del problema del rapporto tra cinema e teatro; problema che è molto complesso. Ma è chiaro anche che il rapporto con la legge nel cinema è ben diverso da quello stabilito con essa nel teatro. Non è la stessa storia né la stessa dialettica. Questa è la parentesi relativa al teatro.

Quarto punto: la filosofia crea una sintesi laddove c'è invece una frattura. Questa è una definizione plausibile della filosofia. La filosofia pensa le fratture e un modo di fare questo è creare una sintesi laddove c'è invece la frattura. La sintesi più importante è forse quella tra essere e nulla. È un esempio importante ed è anche una storia molto bella che ha inizio con Parmenide. Parmenide è colui che vieta questa sintesi. Nel suo poema – si tratta di un poeta e viene dunque prima della filosofia –, Parmenide dice: tieni lontano il tuo pensiero dalla via del non essere, rimani saldamente dal lato dell'essere. Non cercare una sintesi di essere e non essere. E ne *Il sofista*, Platone scrive: «Devo dire qualcosa contro Parmenide». È terribile, perché Platone considera Parmenide suo padre, e dice allora: «Ucciderò mio padre, commetterò un parricidio». In cosa consiste questo parricidio? Nel formulare una sintesi possibile tra essere e non-essere. Platone chiama questa sintesi *il diverso*. In modo tale che la filosofia diventa il pensiero del diverso. In fondo, quando diciamo che la filosofia è una sintesi, una sintesi entro la frattura, possiamo dirlo come Platone: la filosofia è il pensiero del diverso.

La questione del rapporto tra cinema e filosofia si trasforma dunque nella seguente domanda: è il cinema un nuovo pensiero del diverso? Credo di sì; credo che il cinema sia un nuovo pensiero del diverso, un nuovo modo di far esistere il diverso. Ci saranno molti argomenti per sostenere questa tesi,

ma il più semplice, forse, consiste nel sottolineare quanto il cinema ci faccia conoscere il diverso. Ci sono oggi giorno situazioni che noi conosciamo solo mediante il cinema. Prendiamo il caso dell'Iran. Cosa sapremmo oggi dell'Iran senza Kiarostami? La stessa cosa capita con il cinema asiatico. Hong Kong, Taiwan, Giappone; cosa sono altrimenti per noi Ozu, Kurosawa, Mizoguchi, Wong Kar Wai, e altri? È veramente molto importante. Il cinema ci consente di vedere il diverso nel mondo, ce lo mostra fin nel suo intimo, nel suo rapporto con lo spazio, nel suo rapporto con il mondo. Il cinema allarga in modo esponenziale la possibilità di pensare il diverso, l'altro, in modo tale che se la filosofia è il pensiero del diverso, come dice Platone, allora c'è un rapporto tra cinema e filosofia. Evidentemente, se poi è Parmenide ad avere ragione, allora è tutt'altra questione. Perché questo vorrebbe dire che il pensiero non è il pensiero del diverso, dell'altro, ma il pensiero dell'identità. E se voi state nel pensiero dell'identità, siete nemici del cinema, perché il cinema esige l'altro. Dunque, la discussione tra Parmenide e Platone è anche una discussione sul cinema. In fondo, Parmenide avrebbe detto: "Non andare al cinema". E Platone, a sua volta: "Mio padre non vuole che vada al cinema, ma ci andrò lo stesso".

Quinto punto: il cinema propone nuove sintesi, tra il tempo costruito del montaggio e la durata pura, tra valori plastici e valori musicali, tra le forme popolari e l'arte sublime, tra le tecniche del vasto orizzonte e quelle dello spazio chiuso. E tante altre ancora. Sesto punto, finalmente: c'è una prossimità tra la sintesi proposta dall'amore, le sintesi proposte dalla politica e quelle proposte dal cinema. Vale a dire, abbiamo qualcosa su cui pensare che potrebbe venir enunciato nel seguente modo: amore, rivoluzione, cinema.

Per quanto riguarda l'amore e la politica, il cinema è anche questo: un certo rapporto tra amore e politica. O, certo

rapporto tra amore e mondo. Su questo punto si lega anche al teatro. Se pensiamo, ad esempio, alla tragedia francese classica, a Corneille o Racine, vediamo che il tema di questa tragedia è quasi sempre il rapporto tra amore e politica, tra passione e potere. E se anche il cinema è un certo rapporto tra amore e politica, qual è la differenza? Qual è la differenza tra teatro e cinema su questo punto? Direi che il teatro intrattiene un rapporto più immediato con la politica. Perché? Perché la politica è anzitutto un linguaggio. La politica è, in primo luogo, ciò che si dice, ciò che si può dichiarare. Sin dall'antichità, la dichiarazione politica è essenziale. Da un politico ci si aspetta che dichiari il suo pensiero, e il suo discorso diventa essenziale. Si attendono sempre i discorsi del politico. Parlerà, dirà qualcosa. A volta non dice nulla, ma ci si attende che lo faccia. E c'è sempre una memoria delle grandi dichiarazioni politiche. Questa è una definizione plausibile della politica: la politica è un corpo vivente colto da una dichiarazione, un corpo attivo tramite una dichiarazione. Dunque c'è un legame intimo tra politica e linguaggio, e questo è il motivo per il quale c'è un vincolo intimo tra teatro e politica. Sin dall'inizio. Come dicevo poc'anzi, la tragedia di Eschilo è una tragedia politica; dunque il teatro nasce con la politica. C'è un legame intimo tra teatro e politica.

Penso inoltre che ci sia un legame intimo tra cinema e amore, perché il cinema non è arte della parola. Badate bene: nel cinema si parla, la parola è molto importante, ma bisogna ricordare che nei suoi inizi il cinema era muto, il cinema può ancora essere muto. Il cinema può zittirsi. Dunque la parola nel cinema è importante, ma non essenziale. Si può dire che il cinema è un'arte del silenzio, un'arte del sensibile e un'arte del silenzio. Ed anche l'amore è silenzioso. Vi propongo una definizione dell'amore: l'amore è il silenzio che viene dopo una dichiarazione. Uno dice "ti amo", e non c'è altro da fare che

rimanere in silenzio, perché la dichiarazione ha creato questa situazione. E questo rapporto di silenzio, questa presentazione di corpi corrisponde anche al cinema. Il cinema, lo sapete, è anche un'arte del corpo sessuale, un'arte della nudità. Si può raccontare tutta la storia del cinema attraverso la storia della nudità nel cinema. Tutto ciò fa sì che ci sia un legame intimo tra cinema e amore. Dunque credo che il movimento del cinema va dall'amore alla politica, mentre il movimento del teatro va dalla politica all'amore. I due percorsi sono contrari, anche quando il problema è il medesimo: *che cos'è un'intensità soggettiva in una situazione collettiva?* Nel teatro si penetra il problema a partire dal linguaggio, nel cinema invece, a partire dal silenzio.

Per riflettere su questa questione del rapporto tra situazione amorosa e situazione di guerra, prendete due esempi dalla Seconda Guerra Mondiale; ci sono due film paradigmatici al riguardo, ma totalmente diversi. Uno classico, un melodramma classico, *Tempo di vivere* di Douglas Sirk, e uno moderno, *Hiroshima, mon amour* di Alain Resnais e Marguerite Duras. Entrambi i film affrontano problemi legati alla guerra, non li evitano in nessun modo. In *Tempo di vivere* ci sono delle sequenze molto forti sulla guerra nel fronte russo. E in *Hiroshima, mon amour* si racconta della bomba atomica lanciata su Hiroshima e dell'occupazione tedesca della Francia. Abbiamo così qualcosa che riguarda la situazione storica e la situazione politica, qualcosa di molto importante. Ma si penetra in queste figure a partire dalla parola amorosa, a partire dall'incontro dei corpi, a partire dall'intensità più intima. E credo che questo sia il vero movimento del cinema. Il movimento del teatro sarebbe differente, perché deve collocare la situazione generale nel linguaggio e, a partire da questo, costruire le singolarità. Dunque possiamo dire semplicemente: queste due arti, cinema e teatro, intrattengono un rapporto

essenziale con questa situazione, il rapporto tra amore e politica. Tuttavia il percorso non è lo stesso, perché il teatro è un'arte del linguaggio e il cinema è un'altra cosa.

Avrete notato anche che quando ci si muove dall'amore alla politica, quando si va dall'amore alla storia, alla grande storia, la tecnica dell'immagine è doppia, perché c'è l'immagine dell'intimità, necessariamente molto ristretta, e c'è l'immagine della grande storia, che è immagine epica, aperta. Potremmo dire che il movimento proprio del cinema è quello di *aprire l'immagine*, mostrare come nell'immagine intima esiste la possibilità della grande immagine. E questo percorso di apertura è tipico del cinema. Si potrebbe dire che il genio del cinema non consiste soltanto nella questione dell'immagine, ma soprattutto nell'apertura dell'immagine; al contrario, si potrebbe mostrare che il problema del teatro è invece quello della concentrazione. Così, avete sin dall'inizio l'apertura del linguaggio, partire dal carattere naturalmente aperto del linguaggio e poi concentrarvi sulle figure. Dunque teatro e cinema non hanno lo stesso rapporto con l'apertura. Questo ci porta ad un tema che avevamo lasciato da parte, ma che riprendiamo ora, la questione dell'immagine.

Dobbiamo cominciare dal definire correttamente la parola immagine. In un primo senso, si tratta di una parola proveniente dalla psicologia. L'immagine è la copia mentale di qualcosa, un rapporto di conoscenza con il reale. In fondo, l'immagine rimanda alla separazione tra coscienza e mondo esterno. Se prendiamo questa definizione dell'immagine, la questione del cinema rimarrà posta in termini psicologici, e ci si dovrà chiedere: qual è il rapporto tra coscienza e immagine? O anche: che immagine abbiamo delle immagini? Perché lo spettatore cinematografico è colui che possiede immagini di immagini. Sicuramente voi avete un'esperienza relativa a cosa significa parlare di un film; ci si riunisce la sera con altri e si

parla del film: “sì, va bene”; “non è male”; e si racconta il film. E si vede che ognuno ha delle immagini del film, e che queste immagini non sono le stesse; a volte, addirittura, è difficile capire se si parla dello stesso film. Perché abbiamo immagini di immagini e queste immagini di immagini non sono il film. Sono invece il rapporto con il film, e, in quanto tali, sono rapporti tra immagini. Credo, allora, che per parlare veramente di cinema bisogna prima cambiare l’uso della parola “immagine”, sottrarre dall’immagine la dimensione psicologica. Questa è chiaramente una delle cose che fa Deleuze: cercare di definire l’immagine, e infine il cinema, fuori da qualsivoglia psicologia; e cercare di fare dell’“immagine” una parola della realtà e non della coscienza. Per far ciò, Deleuze prende le mosse da Bergson. Qual è la grande scoperta di Bergson? Cito Deleuze: «Non si potevano più opporre il movimento come realtà fisica nel mondo esterno, e l’immagine come realtà psichica nella coscienza»[2]. Si tratta di un punto cruciale. Per pensare il cinema, dice Deleuze, è necessario lasciare da parte l’opposizione tra movimento esterno e realtà interiore dell’immagine. Di conseguenza, Bergson scopre che movimento e immagine sono la stessa cosa. E Deleuze parlerà di immagine-movimento. Ancora più profondamente, di immagine-tempo.

Come vedete, si tratta, ancora una volta, di una sintesi. Siamo sempre all’interno della definizione generale della filosofia. Laddove c’è rottura tra immagine e movimento, Deleuze colloca una nuova sintesi, dopo Bergson, che lui chiama immagine-movimento. Questo sarà utile a fare del cinema una realtà e non più una rappresentazione. Perché se immagine e movimento sono la stessa cosa, l’immagine non è rappresentazione del movimento, è piuttosto, immagine-movimento, e dunque, il cinema non è più una rappresentazione; potrà essere creazione, la creazione di



immagini-movimento e la creazione di immagini-tempo.

In questo senso, il cinema è fatto con immagini, ma l'immagine non è rappresentazione; è ciò attraverso cui il cinema pensa, e il pensiero è sempre creazione. Cito ancora Deleuze: «I grandi autori di cinema [...] pensano con immagini-movimento, e con immagini-tempo, invece che con concetti»[3]. Abbiamo qui, dunque, una posizione molto chiara. Il cinema consiste in immagini, ed esse non sono copie o rappresentazioni, sono la stessa cosa del movimento e del tempo, e quando si creano delle immagini-movimento o delle immagini-tempo, si crea un pensiero, che è un pensiero del cinema e non della filosofia, perché la filosofia pensa tramite concetti. Vale a dire che il cinema come pensiero è produzione di immagini-movimento e di immagini-tempo.

Che cos'è un pensiero filosofico del cinema? Qual è il rapporto tra cinema e filosofia? qui scopriamo un altro problema; perché, come ho già detto al riguardo, abbiamo una spaccatura: il cinema pensa per immagini mentre la filosofia pensa per concetti. Dunque siamo dinanzi ad una frattura. E quale sarà mai la sintesi se la filosofia è appunto il produrre una sintesi laddove c'è invece una frattura? Al riguardo Deleuze indica una strada possibile: la filosofia può fare una classificazione delle immagini. Il cinema non fa questo. Il cinema produce immagini, ma non può classificare le immagini. Allora, l'intervento della filosofia, la sintesi filosofica consisterà in una classificazione delle immagini. Una tale classificazione ha bisogno di concetti. Potete ben immaginare come funziona: abbiamo la produzione di immagini-movimento e immagini-tempo da parte del cinema, abbiamo la produzione di concetti da parte della filosofia, e i concetti del cinema passeranno da una classificazione delle immagini. Cito l'inizio del testo di Deleuze sul cinema: «Questo studio [...] è una tassonomia, un tentativo di classificazione delle immagini

e dei segni»[4]. L'obiettivo è chiaro: una classificazione delle immagini e dei segni. Da qui viene che il secondo autore di riferimento, dopo Bergson, sia il filosofo statunitense Peirce, perché Bergson propone una teoria dell'immagine e Peirce una teoria dei segni. E se prendendo le mosse dal cinema, voi fate una classificazione delle immagini e dei segni, voi venite dopo Bergson e Peirce. In fondo, il testo di Deleuze non è altro che una sintesi tra la teoria dei segni e la teoria delle immagini. E tale sintesi è una classificazione. Per esempio, trovate tre tipi di immagini-movimento; una vera e propria classificazione. Ogni categoria viene illustrata da certi autori del cinema, in modo tale che i film, gli autori, siano esempi della classificazione. E per quanto riguarda la classificazione in quanto tale, essa dipende dai concetti filosofici. Dunque, avrete – è soltanto un esempio – tre tipi di immagini-movimento. La prima è l'immagine-percezione, e i registi citati sono Grémillon, Vigo, Vertov, per motivi diversi. Avete l'immagine-afezione, con Griffith, Sternberg, Dreyer e Bresson. E poi c'è l'immagine-azione, e qui il riferimento sono, da un lato, i grandi film epici, che rappresentano la grande forma dell'immagine-azione, e dall'altro, i film *burlesque*, che rappresentano invece la piccola forma dell'immagine-azione.

Dunque, vedete come funziona tutto questo? Anzitutto abbiamo i concetti filosofici, i concetti di tempo, di movimento, di immagine e di segno; poi, abbiamo i film, che producono immagini-movimento e immagini-tempo; infine, abbiamo la sintesi, che è una classificazione. Questa classificazione, come potete vedere, ha un doppio impiego. D'altra parte, essa consente di mettere ordine nella storia del cinema, poiché ci sono scuole cinematografiche che producono soprattutto immagini-afezione, oppure immagini-percezione, oppure ancora immagini-azione; e questo consente a Deleuze di parlare di cinema tedesco, di cinema francese o cinema

russo, tra gli altri, non tanto come categorie nazionali bensì come categorie dell'immagine stessa. Per esempio, c'è un grande cinema epico sovietico che rappresenta una forma particolare dell'immagine-azione. Questo è il primo uso della classificazione, che consente a Deleuze la possibilità di parlare di quasi tutti i registi del mondo, con analisi molto dettagliate, ed entro un ordine concettuale, che è l'ordine garantito dalla classificazione.

Ma c'è un secondo uso della classificazione, un uso filosofico. Perché, è ovvio, questa classificazione trasforma il nostro pensiero dell'immagine. Grazie al cinema possiamo fare delle distinzioni più precise: non abbiamo soltanto le immagini-movimento, ma anche diversi tipi di immagini-movimento; e forse non saremmo mai stati in grado di pensare questi diversi tipi se non ci fosse stato il cinema. Per questo motivo la classificazione appartiene al cinema, ma, al contempo, questa classificazione del cinema consente di trasformare i concetti della filosofia. Il risultato generale di una tale impresa è anch'esso doppio: ordinamento del cinema, da un lato, e classificazione concettuale dell'immagine-tempo e dell'immagine-movimento. All'interno di questo contesto si possono avere analisi straordinarie dei dettagli. E poi, si avrà una creazione filosofica come una nuova teoria dell'immagine. Come potete vedere – ed è veramente importante sottolinearlo – abbiamo una sintesi laddove c'è una frattura tra cinema e filosofia. Il cinema è una produzione di immagini-movimento e immagini-tempo, completamente diversa dalla produzione di concetti. C'è dunque frattura.

Nella conferenza *Che cos'è l'atto di creazione*, Deleuze dice che i registi non hanno alcun bisogno della filosofia per pensare[5]. Perché essi non pensano per concetti. C'è allora una vera rottura. Tuttavia, Deleuze mostra che la filosofia può anche servirsi del cinema, che può esserci una sintesi di questa

frattura e che tale sintesi produce alla fine una trasformazione della filosofia medesima nel suo punto più essenziale, che è quello relativo al concetto di tempo. In fondo, si tratta di questo. Vale a dire, che il cinema comporta delle conseguenze ontologiche: consente una trasformazione del pensiero dell'essere e, con ciò, una trasformazione della filosofia fondamentale.

Il pensiero di Deleuze ci offre un rapporto completo tra cinema e filosofia. Ma c'è un'ipotesi che lo sorregge. L'ipotesi è che il cinema pensa per immagini, e "immagine" non significa in questo contesto, vale la pena ricordarlo, rappresentazione o copia. "Immagine" indica piuttosto la presenza del tempo. La questione è dunque l'ipotesi stessa. Bisogna pensare il cinema a partire dalla categoria dell'immagine, anche quando questo termine venisse completamente spogliato di ogni significato psicologico? Questa è la questione che vorrei proporvi. Non tanto per criticare Deleuze, perché la sua opera è assolutamente innovatrice su questo punto, e inoltre è completamente all'interno della libertà della filosofia. Piuttosto vorrei chiedermi se c'è qualche altro elemento nel cinema, qualche altro espediente filosofico, una possibilità più ampia che non quella della trasformazione del pensiero del tempo. Per far ciò vorrei interrogare il luogo preciso della nozione di immagine nella creazione cinematografica.

Affrontiamo ora la questione della produzione dell'immagine cinematografica. Per scrivere un poema abbiamo bisogno di carta e matita; forse ci vuole anche l'intera storia universale della poesia. Ma l'esistenza di quella storia è virtuale, non è una presenza materiale. Anche per realizzare un dipinto si parte da un'assenza, da una superficie e pure dalla storia completa delle arti plastiche, come virtualità fondamentale. Potremmo proseguire così l'elenco. Ma per iniziare un film, la cosa è totalmente diversa.

Le condizione di produzione dell'immagine-movimento e dell'immagine-tempo hanno una composizione materiale assolutamente particolare. Ci vogliono risorse tecniche, ma anche materiali complessi, soprattutto materiali eterogenei. Per esempio, ci vogliono luoghi, naturali o costruiti, ci vogliono spazi. Ci vuole un testo, una sceneggiatura, dialoghi, idee astratte. Ci vogliono corpi, attori, poi ci vorrà anche una *chimica*, macchine per il montaggio. Così, ci vuole un'intera infrastruttura collettiva, un'intera composizione materiale, che si deve conoscere a sufficienza per riuscire ad applicare le risorse all'iscrizione dell'immagine. Sembra una cosa banale, ma credo sia molto importante. Il cinema è un'arte assolutamente impura, e lo è sin dai suoi esordi. Perché il sistema delle sue condizione è un sistema materiale impuro. Tale mancanza di purezza si traduce in un fatto molto noto: per fare cinema ci vogliono soldi, molti soldi. In alcuni casi di più, in altri di meno, ma sempre molti. E ricordiamo cos'è il denaro: è ciò che unifica queste cose assolutamente diverse. Lo stipendio degli attori, la costruzione della scenografia, l'apparecchiatura tecnica, le sale di montaggio, la previsione della distribuzione, la pubblicità, centinaia di cose eterogenee, assolutamente diverse. Questa unificazione operata dal danaro ci interessa in questo senso: non c'è purezza cinematografica.

In un celebre saggio sul cinema, Malraux spiegava che cos'è l'immagine, spiegava perché Charles Chaplin veniva proiettato in Africa, avvicinava il cinema alle altre arti e alla fine diceva: «D'altra parte, il cinema è un'industria»[6]. Ma si può veramente dire "d'altra parte"?; in realtà, il cinema è un'industria. Una grande industria anche per i grandi artisti del cinema, che nella loro stragrande maggioranza, hanno lavorato nel sistema industriale del cinema. Dunque "denaro, industria" dicono qualcosa sul cinema stesso e non soltanto sulle condizioni sociali del cinema. Il cinema è impuro sin dall'inizio

e il lavoro artistico consiste nell'estrarre da questa impurità frammenti di purezza, una purezza locale. Si potrebbe dire anche che questa purezza locale sarà infatti qualcosa come un'immagine-tempo o un'immagine-movimento, ma come "strappata" ad un'impurità fondamentale. Direi allora che il cinema è come una purificazione, il lavoro della purificazione. Se esageriamo un po', possiamo paragonare il cinema allo smaltimento dei rifiuti. All'inizio avete di tutto, molte cose diverse, una specie di materiale industriale confuso. L'artista fa le sue scelte, lavora questo materiale, concentra, elimina ed unifica, mette insieme cose diverse nella speranza di produrre momenti di purezza. Questo è un punto molto importante, perché nelle arti, come nella musica e nella pittura, o addirittura nella danza, o nella scrittura si parte dalla purezza. Come diceva il poeta Mallarmé, si parte dalla purezza della pagina vuota. Nelle altre arti, direi, l'obiettivo è quello di conservare la purezza, conservare la purezza nella produzione stessa. Conservare il silenzio nelle parole, la pagina vuota nella scrittura, l'invisibile nel visibile, il silenzio nel suono: il problema centrale dell'arte è quello di rimanere fedele a questa prima purezza.

Il cinema funziona in modo inverso. Si prende le mosse dal disordine, dall'accumulo, dall'impurità; e da qui si cerca di creare purezza. È molto difficile. Sapete bene che nelle altre arti non ci sono cose a sufficienza e dovete crearle nel nulla, nell'assenza, nel vuoto. Nel cinema, invece, avete troppe cose, assolutamente troppe, sempre. Per esempio se voglio filmare una bottiglia, ci sono troppe cose in una bottiglia. Mi scappa tutto. L'etichetta è di troppo, il colore del tappo è di troppo, la forma è di troppo. Che cosa devo filmare? Come creare l'idea della bottiglia a partire dalla bottiglia? Devo depurare, semplificare. Questo è un punto importante: il cinema è un'arte negativa. Va dal molteplice ad una sorta di semplicità

costruita. E oggi giorno i problemi sono addirittura più gravi, le difficoltà sono diventate ancora più grandi, perché i mezzi tecnici hanno aumentato le risorse.

Agli esordi del cinema, si aveva a disposizione uno studio con scenografie costruite. Non c'era il colore né il suono, si era ancora vicini ad un'arte primitiva, ma... che fortuna! Che fortuna per l'artista! Poteva controllare meglio il visibile. La scenografia non era l'immensità naturale, ma un artificio. Non c'era da preoccuparsi per i colori, che possono essere una trappola terribile. Non c'era neanche un vero suono. Si era lontani allora dall'immensità del mondo e molto più vicini alla costruzione artistica. Poi sono arrivati il suono, il colore, la ripresa in esterni, e le risorse del digitale. Si può fare qualunque cosa, ma questo è terrificante, terrificante per l'arte. Perché, come si fa a gestire questa infinità sensibile? La mia ipotesi è la seguente: gestire questa infinità sensibile è impossibile, e in questa impossibilità sta proprio il reale del cinema. Il cinema è una lotta contro l'infinito. Una lotta per la purificazione dell'infinito: infinità del visibile, infinità del sensibile, infinità delle altre arti, infinità delle musiche, dei testi a disposizione. Il cinema nella sua essenza è questo corpo a corpo con l'infinito del sensibile. È per questo che è l'arte della semplificazione, mentre tutte le altre invece sono arte della complessità. In fondo, le altre arti sono creazione di una complessità a partire dal nulla; il cinema, idealmente, è creazione del nulla a partire dalla complessità, perché il suo ideale è essenzialmente la purezza del visibile. È un visibile che sarebbe trasparente, un corpo umano che sarebbe come un corpo essenziale, un orizzonte che sarebbe un orizzonte puro, una storia che sarebbe una storia esemplare. È l'ideale del cinema. Ma per attingere questo ideale bisogna passare attraverso il materiale impuro, ed è necessario ricorrere a tutto ciò che esiste, ma entro ciò che esiste bisogna trovare il

cammino della semplicità.

Vorrei fare alcuni esempi relativi a tutto questo. Prendiamo la questione del suono: com'è il mondo contemporaneo? Il mondo contemporaneo è una confusione sonora. Ovunque ci sono suoni terribili, musiche che neppure si riesce ad ascoltare, rumori di motori, conversazioni disperse, altoparlanti e così via. Insomma, il mondo contemporaneo è un caos sonoro. Quale sarà allora il rapporto del cinema con questo caos sonoro? O lo riproduce, e allora non è più una creazione, oppure lo attraversa per trovare, per indicare una semplicità del suono. Ma il problema è ancora una sintesi. La questione non è negare il caos sonoro, perché negandolo si rinuncia a parlare del mondo così com'è. Dunque, bisogna creare un suono puro ma a partire dal caos, a partire dalle musiche terrificanti di oggi, da questa sorta di ritmica rumorosa essenziale. Da questo punto di vista, Godard è un buon esempio. In un film di Godard si ha il caos sonoro. Ci sono molte persone che si parlano addosso e non si capisce bene cosa dicono. Si sentono frammenti di musica, macchine che passano: il caos sonoro. Ma pian piano quel caos si organizza, viene ordinato in una gerarchia di rumori, e allora il caos sfuma, viene debilitato. Lentamente Godard trasforma il caos sonoro in mormorio, e così si ha una sorta di silenzio nuovo prodotto dal caos sonoro. Questo è un esempio sorprendente delle tecniche del cinema attuale. Si parte dell'impurità del rumore contemporaneo e la si utilizza non soltanto per riprodurla, quanto per inventare un nuovo silenzio, un silenzio contemporaneo da quel caos sonoro. Nel caso di Godard si tratta della trasformazione del caos sonoro in mormorio, come se ascoltassimo una confessione del mondo. È il primo esempio che volevo fare.

Il secondo esempio riguarda l'utilizzo delle macchine. Sapete che l'utilizzo delle macchine è una banalità propria del



cinema e della televisione. Credo che due film su tre, o quattro programmi televisivi su cinque cominciano con una macchina. Una macchina che parte o una macchina che arriva: è l'immagine più piatta che ci sia. Potremmo aspettarci che un grande artista sopprima le macchine, ma qui accade la stessa cosa che accadeva con il caos sonoro. Se sopprimete quell'immagine stupida delle macchine, non state più facendo sintesi con il mondo contemporaneo, vale a dire, non state più creando a partire dal materiale impuro. Per ciò i grandi artisti inventeranno un'utilizzazione diversa della macchina. Cominciano da quell'immagine triviale della macchina, con gente dentro, e la trasformano dall'interno. Possiamo fare due esempi: l'utilizzo delle macchine in Kiarostami, nei quali l'auto diventa il luogo della parola. Invece di immagine-azione, come le auto dei gangster o dei poliziotti, la macchina diviene qui il luogo chiuso della parola nel mondo. Diviene il destino del soggetto. Qui avete anche l'impurità dell'immagine, divenuta una nuova purezza, che è, in definitiva, quella della parola contemporanea.

Cosa possiamo dire nell'interno stesso di questo mondo assurdo della macchina? Troviamo un'operazione simile nell'opera del regista portoghese De Oliveira; la macchina si trasforma anche per lui in un luogo di esplorazione di se stessi. Una sorta di movimento verso le origini. E neppure qui viene soppressa la banalità della macchina, bensì viene purificata.

Il terzo esempio riguarda invece l'attività sessuale. Anche l'immagine sessuale è fondamentale nel cinema. L'immagine dei corpi, l'immagine dell'abbraccio. Si tratta anche qui di una banalità, molto poco interessante, come le macchine, anche se è sempre stato e continua ad essere ciò che il pubblico si aspetta di vedere, sebbene poi non veda nulla, solo cose deludenti. Si può chiamare questa delusione pornografia. L'immagine pornografica è fondamentale. Come il rumore, le

macchine, gli spari. A cosa somiglia questo? Ancora una volta il problema è cosa fare con questo materiale. Un grande regista può essere pudico? Deve sopprimere i corpi? Omettere la sfera sessuale? Non è questo certamente il vero cammino. Il vero cammino è invece accettare l'immaginario della pornografia per trasformarla dall'interno. Credo ci siano tre modi di trasformare l'immagine pornografica. Il primo è farla diventare immagine amorosa, facendo sì che la luce dell'amore illumini internamente l'immagine sessuale. Il secondo consiste nello stilizzare l'immagine sessuale, renderla quasi astratta, trasformando i corpi in una sorta di bellezza ideale, senza abbandonare la figura sessuale. Ci sono degli esempi notevoli in questo senso nei film di Antonioni[7]. Il terzo modo è invece essere ancora più pornografici, una cosa che potremmo chiamare "superpornografia", una pornografia di secondo grado. Questo lo trovate in alcune sequenze di Godard. Per esempio nella grande sequenza della prostituzione in *Si salvi chi può (la vita)*. Anche qui avete l'impurità dell'immagine, il suo carattere banale, osceno, ma è un'impurità che viene lavorata dall'interno, nella direzione di una nuova semplicità.

L'ultimo esempio che vorrei fare riguarda i litigi, gli scontri, le sparatorie. È difficile trovare qualcosa di più piatto. La quantità di spari nel cinema è stupefacente. Si direbbe che le sparatorie costituiscono l'attività principale dell'uomo. Allora, cosa deve fare il grande artista? Rinunciare alla pistola? Non funziona così; e lo sapete. Ci sono sparatorie anche nei grandi film, ma anche in questo caso si tratta di una rielaborazione del tema in modo diverso. In precedenza ho citato *La signora di Shanghai*, film dove gli spari sono immagini che scoppiano. Ma c'è anche un altro modo di farlo: trasformare le battaglie in una sorta di danza, una sorta di coreografia. Così è, per esempio, nei film di John Woo e, in un certo senso ancora più sottile, nei film più belli di Takeshi

Kitano. Anche lì viene accettata la regola dei film di *gangster*, si accettano i materiali, ma lì si trasforma mediante una semplificazione particolare.

Direi dunque che la caratteristica più importante del cinema, secondo il mio modo di vedere, è appunto quella di accettare il materiale delle immagini, questo che io chiamerei l'immaginario contemporaneo, e lavorare su di esso. Le macchine, la pornografia, le figure dei gangster, le sparatorie, le leggende urbane, la musica contemporanea, i rumori, le esplosioni, gli incendi, la corruzione: tutto ciò che compone l'immaginario sociale moderno. Lavorare a partire da questo, accettare questa infinita complessità ed estrarre da qui un po' di purezza.

Dunque è vero che il cinema lavora con i rifiuti contemporanei; è un'arte assolutamente impura, ed è anche per questo un'arte del denaro. Ma lo sforzo artistico sta appunto nel trasformare dall'interno questo materiale e produrre immagini-movimento, immagini-tempo, mediante una sorta di percorso (traversata) dell'impurità. Credo che se accettiamo questa ipotesi, si può comprendere perché il cinema è un'arte di massa. In questo modo, siamo tornati alla nostra già nominata sintesi. Il cinema è arte di massa perché condivide con le masse l'immaginario sociale. Non prende le mosse da altrove.

Se prendete la pittura o la musica contemporanee, qual è il suo punto di partenza? Il punto di partenza è una storia singolare di un'arte determinata. Se volete ascoltare Schönberg dovete prima comprendere o conoscere cos'è successo con Wagner e dopo di lui. E se realmente volete capire Picasso, dovrete prima comprendere il cammino che va dall'impressionismo a Cézanne, e da quest'ultimo al cubismo. Vale a dire che nelle arti singolari avete un'incorporazione della storia dell'arte. Per questo motivo, queste arti sono arti

d'avanguardia. Non per caso, bensì per il fatto che avanguardia vuole dire avere una posizione nella storia, un determinato tipo di rapporto con la novità.

Certamente c'è anche una storia del cinema, ma non ha lo stesso scopo. D'altronde, è anche molto corta, è a malapena una storia. Due o tre generazioni non sono quasi nulla. Allora, il punto di partenza del cinema non è la sua storia, bensì l'impurità del suo materiale. Qual è questo materiale? Lo stesso mondo contemporaneo e le immagini di quel mondo, le mitologie di quel mondo. Da qui proviene l'idea che il cinema sia un'arte condivisa. Insomma, tutti riconoscono in un film l'immaginario contemporaneo condiviso da tutti. Su questo piano non ci sono differenze tra la produzione comune ed un grande film. Il materiale è il medesimo; tutti possono vederlo, tutti riconosceranno questo materiale. Dopo, le operazioni saranno diverse. Ci saranno riproduzioni del materiale. Ci sarà assenza di creazione, pura e semplice riproduzione sociale o ci sarà creazione di nuove semplicità.

Il cinema può riprodurre il rumore del mondo; può anche inventare un nuovo silenzio. Può produrre nuova agitazione, inventare nuove forme di immobilità. Può accettare la nostra debolezza nei confronti della parola, può inventare un nuovo interscambio. Ma dapprima i materiali sono gli stessi. E mi sembra questa sia la ragione in virtù della quale milioni di persone possono ritenere un film come contemporaneo delle proprie esistenze, mentre nel caso delle altre arti possono farlo solo grazie ad una lunga educazione. Questa non è una superiorità del cinema in quanto arte, perché le arti che richiedono una lunga educazione sono di un'intensità paragonabile o addirittura superiore a quella del cinema; si tratta piuttosto di una peculiarità del cinema. Questo è ciò che fa sì che il cinema possa essere condiviso. L'intera umanità condivide oggi il cinema.

Allora, sappiamo cosa si intende quando si dice che il cinema è arte di massa. Dobbiamo tuttavia chiederci qual è il prezzo di questa peculiarità; perché ce n'è uno. E direi che è il seguente: l'impurità è talmente grande, gli elementi sono talmente infiniti e la questione del denaro è così cruciale che al cinema diventa impossibile raggiungere il grado di purezza proprio delle altre arti. Rimane sempre un resto, un residuo molto importante, un'impurità che sussiste: in ogni film troverete momenti di banalità, immagini inutili, frasi che non ci dovrebbero stare, colori esagerati, attori mediocri, pornografia non controllata, e via dicendo. Perché il cinema è una lotta contro l'impuro. E in fondo, quando vediamo un film, vediamo una lotta, la lotta contro l'impurità propria dei materiali. Non vediamo soltanto il risultato. Non vediamo soltanto le immagini-tempo o le immagini-movimento. Vediamo la battaglia, la battaglia artistica contro l'impurità: battaglia a volte vinta, a volte persa all'interno dello stesso film. Sicché sappiamo anche cos'è un grande film: è un film nel quale ci sono molte vittorie. Qualche sconfitta e molte vittorie. E per questo motivo, nel grande film c'è qualcosa di eroico, perché è veramente una battaglia e una vittoria. Ed è anche per questo che il rapporto con il cinema non è un rapporto di tipo contemplativo. Nelle altre arti capita spesso di trovarci in una posizione contemplativa perché siamo di fronte alla grande purezza, la grande fedeltà alla purezza. Nel cinema abbiamo il *corpo a corpo*, abbiamo la battaglia, abbiamo l'impurità, e per questo non contempliamo. Piuttosto partecipiamo, partecipiamo necessariamente in questo combattimento, giudichiamo le vittorie, giudichiamo le sconfitte e partecipiamo nella creazione di alcuni momenti di purezza.

Sono così straordinari quei momenti di purezza che bastano da soli a spiegare la potenza effettiva del cinema. Non soltanto la potenza affettiva delle storie che ci raccontano, non

solo perché il cinema è legato all'amore, ma soprattutto per il fatto che c'è un'emozione data dal combattimento. All'improvviso, la purezza di un'immagine ci avvolge e, dato che si tratta del risultato di una battaglia, c'è una grande emozione, partecipiamo della vittoria. Per questo motivo il cinema è un'arte che ci fa piangere, si piange d'allegria, non soltanto per le emozioni amorose o sentimentali, si piangono le vittorie. Accade qualcosa pressoché impossibile, perché il cinema riesce a tirare fuori un frammento di purezza dal peggio che c'è nel mondo, il suo materiale preferito. È qualcosa che bisogna sottolineare; si tratta del peggio che ci sia nel mondo: i gangster, la mafia, la pornografia, la prostituzione, la miseria, la morte, il crimine. È orrendo. E quel materiale, orrendo, è l'unico che sarà trasformato in purezza provvisoria. Qui c'è tutto il problema dello stato della violenza nel cinema. Il cinema è facilmente violento e osceno. Questo è molto evidente. Anche nei grandi registi si possono trovare delle violenze insopportabili, delle oscenità visibili. Ma il cinema ha per l'appunto questa facoltà di prendere il peggio di quello che c'è nel mondo contemporaneo come materiale e mostrare che persino con questo materiale si può inventare una sintesi artistica. Tale sintesi non consiste soltanto in una trasformazione del materiale, ma anche nel mostrare il materiale e nel mostrare inoltre la battaglia contro di esso. Ci sono artisti contemporanei sorprendenti. Penso, ad esempio, ai film di gangster di Kitano. Si tratta di film veramente insopportabili in quanto a violenza dei rapporti, o per il carattere oscuro e terribile delle storie. Ciononostante, in essi si produce qualcosa di luminoso, che non ha a che fare con la negazione totale del materiale. È qualcos'altro, qualcosa che si colloca su un altro piano, abbastanza misterioso, come una sorta di trasmutazione alchemica, come se qualcosa di terrificante e orribile si trasformasse in una specie di semplicità

o di purezza sconosciute.

Possiamo ora tornare alla questione del cinema e della filosofia. Penso che essi abbiano in comune l'idea che è necessario prendere le mosse da ciò che c'è, da ciò che è reale, un reale che non è assente dal pensiero. Diversamente dalle altre arti, che prendono le mosse dalla purezza delle loro storie; diversamente dalla scienza, che prende le mosse dai propri assiomi e dalla propria matematica trasparenza, il cinema e la filosofia prendono le mosse dall'impuro. Partono da opinioni, immagini, pratiche, singolarità, e dall'esperienza umana. E sia l'uno che l'altra, cinema e filosofia, scommettono sul fatto che si possa creare un'idea a partire da questo materiale, che non sempre l'idea sorge dall'idea, ma che può anche avvenire il contrario. Nel caso del cinema, l'immaginario del mondo, la sua infinita impurità; nel caso della filosofia, le fratture dell'esistente. In entrambi i casi ci vuole lavoro. Il lavoro della filosofia consiste nel creare sintesi concettuali laddove c'è rottura; quello del cinema, consiste nel creare purezza a partire dal materiale più impuro. E questo segna una complicità, la complicità tra cinema e filosofia. Forse la filosofia contemporanea ha la fortuna di poter contare sul cinema. Il cinema è una fortuna per noi filosofi, perché mostra la potenza della purificazione, la potenza della sintesi, la possibilità che accada qualcosa persino quando si è dinanzi al peggio. In fondo, il cinema è una lezione di speranza. Per la stessa filosofia. Il cinema ci dice che nulla è perso per sempre. Appunto perché esso si prende cura del reietto: della violenza, del tradimento, dell'oscenità. Si occupa di questi, ma ci dice: "Non perché tutto ciò esiste, il pensiero è perso". Il pensiero può vincere in quello stesso elemento. Forse non avrà sempre la meglio, forse non vincerà dappertutto, ma ci saranno vittorie.

Nel mondo contemporaneo, la questione della vittoria è

molto importante. Per molto tempo, con l'idea della rivoluzione abbiamo avuto l'idea della possibilità di una grande vittoria. Una vittoria definitiva, per sempre. Ma l'idea della rivoluzione è venuta meno, e noi siamo rimasti orfani di questa idea. E per questo siamo portati a pensare che non esiste affatto la possibilità di una vittoria, che il mondo è disincantato e dunque ci rassegniamo. Andiamo avanti, più o meno bene, come ci riesce... E il cinema è lì. Il cinema dice a modo suo: "Ci sono vittorie, anche nel peggiore dei mondi". Certamente forse non esiste *la* vittoria, *la* grande vittoria, ma ci sono delle vittorie. E rimanere fedeli a queste vittorie particolari è già tanto per il pensiero. Allora, guardiamo filosoficamente i film, non soltanto perché creano nuove figure dell'immagine, ma anche perché ci dicono qualcosa sul mondo, una cosa molto semplice, che il peggiore dei mondi non deve gettarci nella disperazione. Non bisogna disperare. Questo ci racconta il cinema, credo. Ed è per questo che dobbiamo amarlo, perché è in grado di allontanarci dalla disperazione se sappiamo guardarlo, guardarlo come una battaglia contro il mondo impuro. E guardarlo come una serie di preziose vittorie.

Volevo raccontare questo; e qui mi fermo. Potete parlare voi ora, e spero lo farete senza disperazione. Grazie.

\* \* \*

*Le chiederei di chiarire un po' il cambiamento della nozione di tempo a partire dal rapporto con il cinema.*

Il cinema nacque in un periodo in cui si stava sviluppando una grande discussione filosofica, ma anche scientifica, sul concetto di tempo; erano gli anni della teoria della relatività, gli anni dell'idea di spazio-tempo; dunque c'era



un intenso dibattito su questo concetto. Di questa discussione è figlio Bergson, ma anche nella letteratura, per esempio nell'opera di Proust e di tanti altri romanzieri di inizio secolo, si trovano le tracce di questa discussione. Da essa venne fuori la distinzione tra due forme di tempo. Da una parte, il tempo come parametro oggettivo, il tempo della scienza, il tempo matematizzato, che è anche il tempo cronologico della vita quotidiana, il tempo degli orologi. Dall'altra, c'è il tempo interiore, il tempo intimo, che è il tempo della nostra storia e della memoria, che è un altro tempo. Perché non può essere misurato o contato; è un tempo del quale abbiamo esperienza, un'esperienza interiore, qualitativa. Si potrebbe dire anche che c'è un tempo quantitativo, misurabile, e un tempo qualitativo, interno, che è il tempo della memoria, dell'oblio. Vedete che il primo tempo è quello della scienza, il secondo, invece, è il tempo proprio dell'arte, soprattutto dell'arte del romanzo. Dunque ci sono effettivamente due forme di tempo e due pensieri del tempo. Il cinema partecipa di questa discussione a partire dalla sua propria concezione della creazione del tempo, ma ciò che ho cercato di dire è che nel cinema stesso si trovano queste due concezioni del tempo. C'è un tempo che è il tempo costruito, il tempo del montaggio, il tempo controllato dalla fabbricazione delle sequenze, un tempo ottenuto a partire da parti, segmenti. Ma c'è un altro tempo, che è il tempo interno della sequenza, che non è montato a partire da frammenti, bensì è interno alla ripresa. Infine, il tempo è anche un piano sequenza, vale a dire che dilata l'immagine. Possiamo dirlo in modo più semplice: c'è un tempo che è costruito a partire dalla molteplicità di immagini e un tempo che è il tempo intimo di un'immagine. Voglio dire che il cinema è una sintesi di questi due tempi. Il cinema mostra che l'opposizione di Bergson non è reale, poiché si può inventare una sintesi laddove c'è una frattura; infatti, nei più grandi registi troviamo entrambi i

tempi.

Nel cinema si trova il tempo costruito e montato e, all'interno di quel tempo costruito e montato, trovate la durata pura, qualcosa di dilatato, interiore, qualitativo. Così, in un grande film sovente si assiste ad una miscela tra un tempo che procede, a volte molto velocemente, e un tempo sospeso, un tempo che la stessa immagine arresta. Una durata qualitativa. Credo, allora, che il cinema crea una nuova sintesi temporale laddove la discussione sul tempo proponeva soltanto una contrapposizione. È una delle grandi capacità che ha il cinema.

*Lei diceva ieri che il cinema ha un brutto rapporto con la matematica; tuttavia è innegabile che ci sono formule nel cinema. E questo include un ampio spettro di significati del termine "formula", dalle cosiddette "formule di Hollywood", fino al lavoro di messa in scena che può fare, per esempio, Peter Greenaway. E lei parlava di un rapporto tra questo e l'idea della purificazione, cercando forse di chiarire cosa intendiamo quando parliamo di "purezza". Non ha questo un qualche rapporto con la matematizzazione, con un qualche formalizzazione di ciò che si presenta come caos? È questo la purificazione dell'impuro?*

Sì, direi che ha ragione. Quando affermavo che nonostante tutto c'è una tensione tra cinema e filosofia, facevo riferimento a qualcosa di specifico, ovvero al fatto che laddove il cinema opera con immagini, la matematica opera con lettere. Il pensiero matematico è pensiero letterale. E la cosa notevole è che nel cinema è molto difficile usare la lettera pura, perché c'è qualcos'altro oltre la lettera. Questo riguarda la prima parte della sua domanda. Lei ha ragione su un punto molto importante: le operazioni del cinema sono operazioni di formalizzazione. E si può dire che spesso *purificazione* vuol dire formalizzazione, vale a dire il passaggio di figure caotiche

e infinite a forme che riconoscibili, che sono al contempo selezioni e ripetizioni. Perché per identificare una forma è necessario che essa si ripeta. Allora, quel lavoro di selezione e di ripetizione è una formalizzazione. E nulla vieta, infatti, di scrivere quella formalizzazione in termini di formula. Da questo punto di vista, ci sono molti registi che riflettono la formalizzazione in modo tale da spingerla fino alla formula. L'esempio di Greenaway da lei citato è corretto, ed è probabile che ci siano altri. Non volevo affatto introdurre una contrapposizione tra cinema e formalizzazione; sarebbe assurdo. Volevo solo affermare che c'è un problema tra il cinema e, per esempio, la lettera. Perché malgrado tutto dobbiamo mantenere una differenza, una frattura tra immagine e lettera. A questo mi riferivo; non alla formalizzazione.

*Rispetto alla poesia, lei ha detto che essa inizia dalla pagina vuota, dalla purezza, ecc. Mi chiedo se magari non facesse riferimento alla poesia di una determinata epoca, alla quale appartiene certamente Mallarmé, epoca che si conclude con ciò che lei ha chiamato "l'età dei poeti". Mi chiedo anche se non sarebbe possibile pensare ad un "ultrapoema", per utilizzare parole sue, che prenda le mosse dal reale, come la filosofia e il cinema.*

Quando dicevo che cinema e filosofia prendono le mosse dal reale, intendevo riferirmi al materiale. Il materiale del cinema è un materiale eterogeneo e il materiale della filosofia è la discussione delle opinioni, come si può ben vedere a partire dai personaggi di Socrate. Dunque, la questione era quella del punto di partenza materiale. Ma, certamente, tutte le arti pensano il reale. Insisto su questo punto: la differenza non è una differenza di meta. Siamo tutti d'accordo sul fatto che

tutte le arti e le scienze sono pensiero del reale e, in questo senso, prendono le mosse dal reale. Ma il modo di raggiungere il reale o di prendere le mosse da esso non è la stessa. Volevo soltanto sottolineare questa differenza, pur nella consapevolezza che tutto parte certamente dal reale. Ma la figura materiale del punto di partenza non è la stessa. Credo che nella maggior parte delle altre arti c'è una purezza originaria che simbolizza appunto il reale; invece ciò che rappresenta il reale nel cinema o nella filosofia è un'assoluta impurità. Dunque, la lotta contro l'impurità non è la stessa. E iniziale nel caso della filosofia e del cinema, e si trova invece per strada, per così dire, nel caso delle altre discipline.

*Per quanto riguarda l'“impuro”, come regista mi chiedo se il problema non sia sempre la forma della narrazione...*

Credo che i percorsi della purezza siano sempre lontani gli uni dagli altri. Si può parlare di cinema d'avanguardia a partire da una definizione piuttosto precisa. In genere, il cinema d'avanguardia è un tipo di cinema che prende decisioni di purificazione sin dall'inizio, vale a dire, che procede prendendo le mosse da consegne negative. Per esempio, non utilizzerà la figura narrativa, non utilizzerà registri artificiali del mondo esterno: lavorerà direttamente sul materiale filmico. Senz'altro si tratta di un tentativo molto interessante, che consiste soprattutto nel cercare la purificazione sin dagli esordi del lavoro. In definitiva, si tratta dell'idea di ottenere un cinema puro, un cinema che non abbia relazione con la letteratura, o con la pittura, ma neanche con la fotografia o con il teatro, dato che si possono addirittura eliminare gli attori. Si tratterebbe dunque di un cinema concentrato completamente su se stesso. Ma, come Lei può vedere, questo forma parte dello stesso programma, dello stesso progetto, che è sempre quello

di forzare l'immagine affinché possa produrre purezza, la purezza filmica. Poi, è questione di scelta, di preferenza. Penso ad esempio a Bresson. Bresson eliminava deliberatamente molti elementi tradizionali di impurità. Non voleva attori professionisti, rifiutava tutta una serie di stili di luci, rifiutava gli spazi composti o totali, e anche la parola espressiva, richiedeva un tono totalmente neutro. E sebbene non facesse un cinema sperimentale, prendeva sin dall'inizio decisioni di purezza. Altri registi, invece, accettano gradi di impurità più alti e cercano di trasformarli dal loro interno. È il caso, direi, di Godard, che ha spesso utilizzato grandi attori noti, ma li ha sempre fatti recitare in modo tale da farli sembrare *amateurs*. Yves Montand, Alain Delon, e anche Johnny Hallyday hanno lavorato con lui, ma l'hanno fatto come se non fossero mai stati attori. E anche questo è un modo di procedere sperimentale. Quindi, avete un Bresson che dice: «Non voglio attori professionisti», e avete un Godard che dice invece, «lo sì lavorerò con attori famosi»; ciononostante, il risultato è il medesimo. Vale a dire: c'è in entrambi qualcosa che mostra un'assenza di recitazione, e questo mostra chiaramente come i percorsi della purificazione sono veramente molto diversi.

*Vorrei tornare sull'argomento del tempo e chiedere se questi due tempi contrapposti, a partire dai quali il cinema opera la sua sintesi, consentirebbero di pensare la possibilità del tempo come materia prima o come un nuovo materiale per costruire il film. Vorrei anche chiederle quale sarebbe il rapporto tra il tempo e quel caos, quell'impurità materiale dalla quale parte il cinema.*

Rispetto alla sua domanda, credo che si potrebbe dire quanto segue: il caos, il caos del mondo, il caos dell'esperienza, il caos dell'impurità, è anche il caos del tempo. Tempi diversi

mescolati tra loro; in particolare, il tempo cronologico e il tempo intimo, completamente indifferenziati. Chiunque ha quest'esperienza quotidiana. Siamo in una pressione temporale della quale non sappiamo mai se è interna o esterna. È l'esperienza propria della soggettività contemporanea. Ci manca il tempo, non abbiamo tempo, ma in fondo questo significa che il tempo interno e quello esterno sono accavallati e mescolati. Siamo intrappolati, quindi, in un caos temporale nel quale cerchiamo di mettere ordine se e come ci riesce. E certamente il cinema lavora su questo, cerca di differenziare i tempi e, allo stesso tempo, cerca di mostrare come sia possibile riunirli un'altra volta in modo nuovo. Il cinema cercherà di prendere questo caos temporale, cercherà di distinguere quel caos, da un lato, mediante un'operazione di montaggio; dall'altro, mediante l'utilizzo dell'immobilità del piano. Dunque, il cinema cercherà di dividere il tempo e di ricomporlo, di ricomporlo in una figura filmica nuova, che in certo qual modo lenisce il tempo. Credo che sia un'operazione essenziale, quella di introdurre un po' di calma nel tempo, partendo da una sua divisione; per poi ricomporlo, accelerarlo, trasformarlo... Ma, in fondo, nel cinema c'è sempre un controllo del tempo, anche quando si tratta di mostrare il caos del tempo. Quando però si mostra il caos del tempo, non si è più vittime di esso. A dire il vero, questa questione del tempo è molto importante nel cinema, perché per noi è un modo di vedere il tempo piuttosto che subirlo soltanto. Possiamo dire che il cinema crea una distanza temporale ed è l'esperienza di questa distanza. Per questo motivo la questione del tempo diventa fondamentale nella creazione cinematografica.

*Anch'io vorrei fare una domanda relativa a queste due forme della temporalità e all'etica, perché penso a quella figura*

*del giustiziere sociale, un'immagine che possiamo prendere come punto di riferimento per questo discorso. Se guardiamo molti film nei quali compare l'immagine del giustiziere sociale dal punto di vista del tempo come sequenza, come la sequenza di immagini che scorrono una dopo l'altra, questo potrebbe essere inteso come ripetizione del medesimo, come una trasgressione della legge senza alcun ripensamento al riguardo. Ma dal punto di vista del tempo interno del personaggio è possibile che si verifichi un atto di ripensamento che faccia sì che ciò che in tutti i film è una trasgressione divenga un evento?*

La figura cinematografica del giustiziere è una delle tante trivialità, è dunque, sin dall'inizio, un materiale impuro, come tanti altri. La questione allora riguarda la legge; come si articola con quella figura triviale? E la questione cinematografica è in fondo come si fa a mostrare che la questione soggettiva della giustizia è necessariamente la questione formale della legge. Vale a dire che è il problema del rapporto tra soggettività e forma. È il problema artistico. Dunque, la domanda che lei fa, se qualcosa del genere può stare nell'elemento dell'evento, dipenderà esclusivamente dal modo in cui l'artista del cinema riuscirà ad articolare nel film una sorta di purificazione della questione della legge. O si avrà soltanto un film sul meccanismo della vendetta, come spesso capita, e quel tipo di film non fa altro che riprodurre il materiale, ripetere il materiale; oppure si avrà la creazione di una nuova forma, in grado di fare apparire la questione della legge come questione fondamentale per lo stesso soggetto. In questo caso, si avrà un'altra cosa, si avrà un romanzo. Ma questo si può decidere dinanzi ad ogni film, non c'è una legge generale. Credo che questo è una parte, non tutto ma solo una parte, di ciò che consente di distinguere i grandi *western* dai piccoli *western*. Non si tratta soltanto del successo delle immagini o dello stile, bensì più profondamente, la

trasformazione della soggettività della vendetta in una forma di coraggio della legge, trasformazione che il film deve proporre. Secondo me, c'è un grande regista che lavora su questo preciso aspetto, quello in cui la soggettività della vendetta trasforma dall'interno il coraggio della legge: è Ford; credo che lui sia il regista in questo campo.

*Vorrei conoscere il suo pensiero relativamente a certo cinema formatore di gusti. E altro cinema diverso che riflette sull'immagine e sul tempo, il che mi pare pure una battaglia.*

In fondo, l'idea è che la differenza tra cinema commerciale e cinema d'arte è questione interna ad ogni film; cosa fa sì che si possa dire "quel film è soltanto commerciale"? Il fatto che non possiamo partecipare ad esso come una lotta di pensiero. È solo una riproduzione dell'immagine esistente. Dunque è una ripetizione, e quella ripetizione libera soltanto materiale. Possiamo solo ottenere informazione sul rumore. Insomma, un film commerciale o un programma televisivo non sono altro che elementi del mondo. Non c'è differenza tra guardare questo film e poi andare a mangiare da McDonald's; è la stessa cosa, e non è certamente un crimine. È l'esistenza quotidiana. Tutti guardiamo film pessimi, ma è il mondo comune, quotidiano. Dunque direi che il cinema commerciale è un materiale del mondo. Il cinema non commerciale è invece un trattamento di questo materiale. Si tratta di operazioni su questo materiale, operazioni tese a dire qualcosa di diverso su di esso. Infine, la formazione, la questione del gusto: come facciamo a riconoscere queste operazioni? Sappiamo riconoscerle? Credo che quel gusto sia più vasto di quanto comunemente si creda. Perché distinguere tra ripetizione e operazioni sulla ripetizione è qualcosa che molta gente è in grado di fare. È meno complesso conoscere tutta la storia di un



arte. Ed è per questo che un vasto pubblico è in grado di avere una percezione circa la forza reale di un film, il che non significa che non andrà a vedere dei film commerciali. Chi non lo fa? In fondo, condividiamo tutti quel mondo. Il problema è condividere anche le operazioni su quel mondo. Questa è la questione della formazione del mondo.

*Mi piacerebbe se lei spiegasse il rapporto tra la filosofia e le immagini, e perché determinate filosofie si rifiutano di affrontare il tema del cinema.*

Credo che quando la filosofia si rifiuta di affrontare il tema del cinema è perché pensa che il cinema sia il mondo delle immagini. La filosofia da sempre lotta contro le immagini, e affinché possa riconciliarsi con il cinema bisogna comprendere che il cinema è qualcosa di diverso dalle immagini. Da parte mia, direi che anche il cinema è lotta contro le immagini. Mentre il cinema è lotta contro le immagini mediante le immagini, la filosofia è lotta contro le immagini mediante concetti. Questo dovrebbe consentire di riconciliare filosofia e cinema, riconciliazione che è in atto in molti filosofi contemporanei. C'è un grande interesse per il cinema. C'è il libro di Deleuze, ma ce ne sono anche altri. Dunque, direi che la situazione che lei descrive si fonda su una falsa concezione del cinema.

## Note

[1] È un famoso verso di Arthur Rimbaud, tratto da *Una stagione all'inferno*, tr. it., Guaraldi, Rimini 1995, p. 51.

[2] Cfr G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, tr. it., Ubulibri, Milano 1985, p. 11.

[3] *Ibidem*

[4] *Ibidem*.

[5] «La filosofia non è fatta per riflettere su qualunque cosa. [...] Perché nessuno ha bisogno della filosofia per riflettere. Le sole persone capaci di riflettere effettivamente sul cinema sono i cineasti o i critici cinematografici, o anche quelli che amano il cinema. Nessuno di loro ha bisogno della filosofia per riflettere sul cinema. [...]. Se la filosofia dovesse servire a riflettere su qualcosa, non avrebbe ragione di esistere. Se la filosofia esiste, è perché ha il suo contenuto proprio. Che cos'è il contenuto della filosofia? È molto semplice: la filosofia è una disciplina che crea e inventa come tutte le altre. Crea o inventa concetti», G. Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione?* tr. it., Cronopio, Napoli 2006, p. 10.

[6] Badiou si riferisce qui ad una frase del famoso saggio sul cinema scritto da André Malraux nel 1939 (subito dopo la realizzazione de *L'Espoir*), *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, in Id., *Œuvres complètes*, vol. IV, Gallimard, Paris 2004.

[7] Cfr. il capitolo “La cattura cinematografica dei sessi. *Identificazione di una donna*”, dedicato appunto allo sviluppo di questo tema in Antonioni, *infra*, pp. 213-231

### III. Falsi movimenti. Visitazione, Passaggio, Impurità

È possibile dare inizio ad un pensiero del cinema a partire dalla nozione di immagine? Di immagine in movimento? Di ciò che Gilles Deleuze chiama precisamente «immagine-movimento»?

Mi sembra che il punto essenziale sia sostenere che il reale del cinema siano i film, siano le operazioni convocate in alcuni film. Così come esiste la poesia solo in quanto prima vi sono i poemi, il cinema esiste in quanto vi sono i film. E un film non è la realizzazione delle categorie, anche materiali, che in esso sono supposte: categorie come immagine, movimento, inquadratura, fuoricampo, *texture*, colore, testo e così di seguito. Un film è una singolarità operativa, essa stessa captata nell'enorme processo di una configurazione artistica. Un film è un punto-soggetto di una configurazione.

Questo soggetto, come qualsiasi altro, deve essere pensato prima di tutto come operazione sottrattiva. Un film lavora in quanto opera dei tagli. In esso, l'immagine è in primo luogo tagliata, e il movimento è ostacolato, sospeso, ritorto, arrestato. Più essenziale della presenza è il taglio, non solo per effetto del montaggio, ma prima ancora, per il taglio stesso dell'inquadratura, della purificazione dominata del visibile. Per il cinema è assolutamente fondamentale che certi fiori, come quelli che vengono mostrati – per esempio – in una certa sequenza di Visconti, siano fiori mallaermiani, assenti da qualsivoglia bouquet<sup>[1]</sup>. Io li ho visti quei fiori, ma la modalità

propria attraverso cui sono presi in uno stacco, fa sì che si abbia indivisibilmente sia la loro singolarità che la loro idealità.

La differenza con la pittura sta tutta nel fatto che non è nel “vedere i fiori” che l’Idea si fonda in pensiero, ma nell’averli visti. Il cinema è un’arte del passato perpetuo, nel senso che il passato è istituito dal passaggio. Il cinema è Visitazione: in ciò che si è visto o inteso, l’Idea dimora in quanto essa passa. Organizzare lo sfioramento (*effleurement*) interno al visibile dal passaggio dell’Idea, ecco l’operazione del cinema, di cui sono le operazioni specifiche di un singolo artista a creare ogni volta la possibilità.

Anche il movimento, nel cinema, deve essere pensato secondo tre modalità differenti. In primo luogo, esso mette in relazione l’idea con l’eternità paradossale di un passaggio, di una Visitazione. C’è una strada a Parigi che si chiama “Passage de la Visitation”, ma si potrebbe chiamare anche la via del cinema. Qui si tratta del cinema come movimento globale. In secondo luogo, il movimento, tramite delle operazioni complesse, è ciò che sottrae l’immagine a se stessa, ciò che la rende un’immagine inesposta (*imprésentée*), sebbene inscritta. Perché è nel movimento che si incarnano gli effetti del taglio. Anche e soprattutto, come si può notare negli Straub, quando c’è l’arresto apparente del movimento locale che mostra lo svuotamento del visibile. Oppure, come in Murnau, quando è l’avanzare di un tram ad organizzare la topologia segmentata di un sobborgo ombreggiato.

Diciamo che abbiamo qui gli atti del movimento locale. Oltre a ciò, il movimento è circolazione impura nella totalità delle altre attività artistiche, dispone l’Idea nell’allusione contrastante, essa stessa sottrattiva, alle altre arti strappate alla loro destinazione.

In effetti è impossibile pensare il cinema al di fuori di una sorta di spazio generale all’interno del quale è possibile

comprendere la sua connessione con le altre arti. È la settima arte in un senso tutto particolare. Non si aggiunge alle altre sei sul loro stesso piano, le implica, è il più-uno delle altre sei. Opera su di esse, a partire da esse, tramite un movimento che le sottrae a se stesse.

Domandiamoci, per esempio, di cosa è debitore *Falso movimento* di Wim Wenders al *Wilhelm Meister* di Goethe. Si tratta qui di cinema e romanzo. Bisogna certo ammettere che il film non esisterebbe, o piuttosto non avrebbe potuto esistere senza il romanzo. Ma qual è il senso di questa condizione? O, più precisamente: a quali condizioni specifiche del cinema questa condizione romanzesca di un film è possibile? Questione tortuosa, difficile. Si vede chiaramente che due operatori sono convocati: che ci sia narrazione, o l'ombra della narrazione; che ci siano dei personaggi, o allusioni a dei personaggi. Qualche cosa nel film opera filmicamente come eco, per esempio, del personaggio di Mignon. Ciononostante, la libertà della prosa romanzesca è di non offrire alla vista i corpi, la cui visibilità infinita sfugge alla più raffinata descrizione. Qui, il corpo è dato dall'attrice, ma "attrice" è una parola che proviene dal teatro, una parola della rappresentazione. Ed ecco che il film sradica da se stesso il romanzesco tramite un prelievo dal teatro. Ora, si vede bene che l'idea filmica di Mignon è posta precisamente, in un certo senso, in questo sradicamento, essa si pone tra teatro e romanzo, ma anche in un "né uno né l'altro"; qui tutta l'arte di Wenders sta nel mantenere il passaggio.

Se ora io domando ciò che *Morte a Venezia* di Visconti deve a *Morte a Venezia* di Thomas Mann, eccomi subito trasportato in direzione della musica. Perché la temporalità del passaggio è dettata – pensiamo alla sequenza d'apertura – più dalla quinta sinfonia di Mahler che dal ritmo prosodico di Thomas Mann. Supponiamo che l'Idea sia qui il legame tra la

malinconia amorosa, il genio del luogo e la morte. Visconti ordisce la Visitazione di questa Idea nella breccia che la musica apre nel visibile, in assenza di prosa, poiché lì nulla sarà detto, nulla sarà testuale. Il movimento sottrae il romanzesco alla lingua, e lo trattiene in un confine mobile tra musica e luogo. Ma, a loro volta, musica e luogo si scambiano i loro valori, fino a che la musica è annullata dalle allusioni pittoriche, mentre ogni stabilità pittorica è dissolta nella musica. Questi transfert e queste dissoluzioni sono gli stessi che, alla fine, realizzeranno tutta la realtà del passaggio dell'Idea.

Si potrebbe chiamare "poetica del cinema" l'intreccio delle tre accezioni della parola "movimento" in cui tutto l'effetto si concretizza nel fatto che l'Idea visita il sensibile. Io insisto sul fatto che non si incarna. Il cinema smentisce la tesi classica, secondo la quale l'arte è la forma sensibile dell'Idea. Perché la Visitazione del sensibile da parte dell'Idea non dà alcun corpo. L'Idea non è separabile, essa non esiste al cinema che come passaggio. L'Idea è visitazione.

Diamone un esempio. Che succede in *Falso movimento* quando il personaggio corpulento[2] legge alla fine il suo poema? Se lo si riferisce al movimento globale, si dirà che quella lettura è come un taglio effettuato sui percorsi anarchici, sull'erranza di tutto il gruppo. Il poema si è installato come idea del poema per un effetto di margine, d'interruzione. Così passa l'idea che ogni poema è un'interruzione della lingua, concepita come semplice strumento di comunicazione. Il poema è una messa in arresto della lingua su se stessa. Fatto salvo che la lingua non è qui, filmicamente, che il percorso, l'inseguimento, una sorta di respiro affannoso, spaventato. Se lo si riferisce al movimento locale, si dirà che la visibilità del lettore, il suo sgomento lo mostrano preda dell'annullamento di sé nel testo, nell'anonimato che egli stesso diviene. Poema e poeta si sopprimono reciprocamente. Ciò che resta è una sorta

di stupore di esistere, stupore d'esistere che è forse il vero soggetto di questo film. Se infine si considera il movimento impuro delle arti, si vede che in realtà la poetica nel film consiste nello sradicare a sé della poetica presupposta nel poema. Perché ciò che conta è che un attore, lui stesso impurificazione del romanzesco, legga un poema, che non è un poema, affinché sia montato il passaggio di tutt'altra idea: sapere che questo personaggio non potrà, non potrà mai, nonostante il suo desiderio sconsolato, unirsi agli altri, costituire a partire da loro una stabilità del suo essere. Lo stupore di esistere, come spesso nel primo Wenders, il Wenders prima degli angeli, per dire così, è l'elemento solipsista, quello che, sebbene venga da molto lontano, enuncia che un tedesco non può in tutta tranquillità accordarsi con altri tedeschi, a meno che oggi non ritorni pronunciabile, con una chiarezza politica radicale, l'essere tedesco in quanto tale. La poetica del film è così, il passaggio di un'idea non semplice nell'intreccio dei tre movimenti. Al cinema, come in Platone, le idee vere sono composte, e ogni tentativo di univocità è una sconfitta per il poetico. Nel nostro esempio, questa lettura del poema fa apparire, o passare, l'idea di un legame tra le idee: c'è un luogo, propriamente tedesco, nel quale c'è il poema, lo stupore di esistere, e l'incertezza nazionale. È questa idea che visita la sequenza. E affinché la sua complessità, la sua composizione, sia ciò che ci spinge a pensare, occorre che ci sia l'intreccio dei tre movimenti: il movimento globale, per il quale l'idea non è mai che il suo passaggio, il movimento locale, per il quale essa è altro da ciò che è, altro dalla sua immagine, e il movimento impuro, per il quale l'idea si situa nelle frontiere oscillanti tra le supposizioni artistiche abbandonate.

Così come la poesia è l'arresto sulla lingua per effetto di un artificio codificato dal suo uso, allo stesso modo i

movimenti che si intrecciano insieme nella poetica del cinema sono propriamente dei falsi movimenti.

Il movimento globale è falso, per il fatto che nessuna misura gli si adatta. L'infrastruttura tecnica regola una sfilata discreta e uniforme dove l'arte sta tutta nel non tenerlo in conto. Le unità di taglio, come i piani o le sequenze, non sono composte alla fine secondo la misura di un tempo, ma secondo un principio di vicinanza, di richiamo, d'insistenza o di rottura, dove il vero pensiero è una topologia piuttosto che un movimento. Come filtrato da questo spazio di composizione, presente sin dalle riprese, s'impone il falso movimento per il quale l'idea non è data se non come passaggio. Diciamo che c'è un'Idea perché c'è uno spazio di composizione, e che c'è un passaggio perché questo spazio si libera, o si espone, come tempo globale. Così in *Falso movimento*, la sequenza dei treni che si sfiorano e si allontanano è una metonimia dell'intero spazio di composizione. Il suo movimento è pura esposizione di un luogo dove prossimità soggettiva e allontanamento sono indiscernibili, cosa che costituisce di fatto l'Idea dell'amore in Wenders. Il movimento globale non è che il prolungamento pseudo-narrativo di questo luogo.

Il movimento locale è falso, poiché non è che l'effetto di una sottrazione dell'immagine, o anche del dire, a loro stessi. Non c'è più movimento originale qui, movimento in sé. Ciò che abbiamo, è una visibilità vincolo, che non essendo riproduzione di qualcosa – diciamo per inciso che il cinema è la meno mimetica delle arti – crea un effetto temporale di percorso, affinché questo stesso visibile sia attestato come una storta di "fuori-immagine", attestato dal pensiero. Penso, ad esempio, alla sequenza de *L'infernale Quinlan* di Welles, in cui il grosso poliziotto crepuscolare fa visita a Marlene Dietrich. Il tempo locale non è indotto qui da altro se non dal fatto che Welles va a rendere visita proprio a Marlene Dietrich, e per il



fatto che l'idea non ha alcuna corrispondenza con l'immagine, che dovrebbe essere quella di un poliziotto nella casa di una puttana che sta invecchiando. A causa della lentezza quasi cerimoniale del colloquio, risulta che, per un'inversione dei valori fittizi, si ha a che fare qui con Marlene Dietrich e con Orson Welles, e non con un poliziotto e una puttana. Perciò l'immagine è strappata da se stessa per essere restituita al reale del cinema. Qui, del resto, il movimento locale si orienta verso il movimento impuro, perché l'Idea, che è quella di una generazione di artisti che sta giungendo al termine, si installa nel confine tra il cinema come film e il cinema come configurazione, o come arte, al limite tra il cinema e se stesso, o anche tra il cinema come effettività e il cinema come cosa del passato.

Infine, il movimento impuro è il più falso di tutti, perché non esiste in realtà nessun modo di produrre movimento da un'arte all'altra. Le arti sono chiuse, nessuna pittura si trasformerà mai in musica, nessuna danza in poema. Ogni tentativo diretto in questo senso è vano. Pertanto il cinema è propriamente l'organizzazione di questi movimenti impossibili. Ciononostante, non è che una sottrazione. La citazione allusiva alle altre arti, costitutiva del cinema, le strappa da loro stesse, e ciò che resta è proprio il confine scheggiato da cui è passata l'Idea, tale che il cinema, e lui solo, ne permette la visitazione.

Così il cinema, in quanto esiste nei film, crea l'intreccio di questi tre falsi movimenti. Questa triplicità è ciò che permette che tale composizione si liberi sotto forma di puro passaggio, che si mostri come quell'impurità ideale che ci muove a commozione.

Il cinema è un'arte impura. È propriamente il più-uno delle arti, parassitario e inconsistente. Ma la sua forza di arte contemporanea sta proprio nel dare l'idea, nel tempo di un

passare, dell'impurità di ogni idea.

## Note

[1] Il riferimento è qui non solo alla poesia *Les Fleurs* di Mallarmé, ma all'immagine ricorrente del fiore come parola o immagine che la poesia trasforma in qualcosa di unico, evento a sé, privo di contestualizzazioni e di cornici o contorni possibili, o di qualsivoglia referente in una teoria del significato, come scrive lo stesso Mallarmé nella prefazione al *Traité du verbe* di René Ghil: «Je dis une fleur! et hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tout bouquet» in S. Mallarmé, *Avant-dire* in R. Ghil, *Traité du verbe*, Giraud, Paris 1886, p. 6; ora in S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, vol. II, Gallimard, Paris 1998, p. 678.

[2] È il personaggio del poeta frustrato Bernhard Landau, interpretato da Peter Kern.

## IV. Pensiero e cinema. Il passaggio e l'immobilità

Un primo modo di parlare di un film è quello di dire «mi è piaciuto» o «non mi ha entusiasmato». Questi enunciati sono indistinti, perché la regola del “gusto” occulta la sua norma. In relazione a quale aspettativa giunge il giudizio? Anche un romanzo poliziesco può piacere o non piacere, essere buono o malvagio. Queste distinzioni non fanno del romanzo poliziesco in questione un capolavoro dell'arte letteraria. Esse designano piuttosto la qualità, il colore, del breve tempo passato in sua compagnia. Dopo di che sopravviene un'indifferente perdita di memoria. Chiamiamo questo primo tempo della parola “giudizio indistinto”. Ha a che fare con l'indispensabile scambio di opinioni, che verte sovente, a partire dalle considerazioni che si fanno sul tempo, su ciò che la vita promette o sottrae dei suoi momenti piacevoli e precari.

C'è un secondo modo di parlare di un film che consiste precisamente nel difenderlo dal giudizio indistinto, mostrando – la qual cosa presuppone già un qualche argomento – che tale film non si situa semplicemente nello spazio tra il piacere e l'oblio. Non si tratta solo del fatto che sia buono, buono nel suo genere, ma che a suo proposito una qualche Idea si lasci prevedere o fissare. Uno dei segni superficiali di questo cambiamento di registro è che l'autore del film viene menzionato come autore. Mentre il giudizio indistinto menziona in primo luogo gli attori, o gli effetti, o una scena sorprendente, o la storia raccontata, questa seconda specie di

giudizio cerca di designare una singolarità di cui l'autore è l'emblema. Questa singolarità è ciò che resiste al giudizio indistinto. Essa tenta di separare ciò che è detto del film dal movimento generale dell'opinione. Questa separazione è anche quella che isola uno spettatore, che ha percepito e nominato la singolarità, dalla massa di un pubblico. Chiamiamo questo giudizio il giudizio diacritico. Si tratta di un argomento a favore del film come stile. Lo stile è ciò che è opposto all'indistinto. Legando lo stile all'autore, il giudizio diacritico si propone di salvare qualcosa del cinema, che non sia condannato all'oblio dei piaceri. Che qualche nome, qualche figura del cinema sia rimarcata nel tempo.

Il giudizio diacritico non è in realtà che la fragile negazione del giudizio indistinto. L'esperienza mostra che salva più i nomi propri degli autori che i film, meno l'arte del cinema che qualche elemento disperso di stile. Io sarei abbastanza tentato di dire che il giudizio diacritico è per gli autori ciò che il giudizio indistinto è per gli attori: l'indice di una rammemorazione provvisoria. In fin dei conti, il giudizio diacritico definisce una forma sofisticata, o differenziale, dell'opinione. Esso designa, costituisce, il cinema "di qualità". Ma la storia del cinema di qualità non designa alla lunga nessuna configurazione artistica. Essa designa piuttosto la storia, sempre sorprendente, della critica cinematografica. Poiché, in ogni epoca, è la critica che fornisce i suoi riferimenti al giudizio diacritico. La critica nomina la qualità. Ma, così facendo, essa resta ancora troppo indistinta. L'arte è infinitamente più rara di quanto possa supporre la migliore critica. Lo si capisce leggendo oggi i critici letterari del passato, come Saint-Beuve. La visione che il loro innegabile senso della qualità, il loro vigore diacritico, danno del loro secolo è artisticamente assurdo.

In realtà, un secondo oblio avvolge gli effetti del giudizio

diacritico, in una durata certo differente dall'oblio provocato dal giudizio indistinto, ma alla fine egualmente perentoria. Cimitero d'autori, la qualità designa meno l'arte di un'epoca che la sua ideologia artistica. Ideologia nella quale, sempre, l'arte vera è un varco.

Occorre dunque immaginare un terzo modo di parlare di un film, né indistinto, né diacritico. Vedo in esso due tratti esteriori. Anzitutto, il giudizio gli è indifferente. Perché ogni posizione difensiva viene abbandonata. Che il film sia buono, che sia piaciuto, che non sia commensurabile agli oggetti del giudizio indistinto, che occorra distinguerlo: tutto questo è supposto silenziosamente per il semplice fatto che se ne parla e che non è l'obiettivo a cui si vuole arrivare. Non è questa la regola che si applica alle opere artistiche del passato? C'è qualcuno che si azzarda a trovare significativo il fatto che l'*Orestide* di Eschilo o *La Commedia umana* di Balzac vi siano "piaciuti molto"? che "francamente non sono male"? Il giudizio indistinto è perciò ridicolo. Ma del resto lo è anche il giudizio diacritico. Non è più necessario sfiancarsi nel tentativo di provare che lo stile di Mallarmé è superiore a quello di Sully-Prudhomme, il quale, tra parentesi, passava per essere, al suo tempo, di eccellente qualità. Si parlerà dunque del film con l'impegno incondizionato di una convinzione d'arte, non al fine di stabilirla, ma con l'obiettivo di trarne le conseguenze. Diciamo che si passa dal giudizio normativo, indistinto ("è buono"), o diacritico ("è superiore"), ad un atteggiamento assiomatico, che domanda quali sono per il pensiero gli effetti di questo o quel film. Parliamo dunque di giudizio assiomatico.

La seconda caratteristica del giudizio assiomatico è che nessun elemento del film può essere convocato senza che sia stabilito il suo legame con il passaggio di un'Idea impura.

Nella mia conferenza precedente, tenuta qui<sup>[1]</sup>, ho detto due cose dell'arte del cinema:

- Che trattava l'idea alla maniera di una visitazione, di un passaggio.

- Che si riferiva a tutte le altre arti, che ne era il più-uno. E che, pertanto, il suo trattamento dell'idea ne captava singolarmente l'impurità.

Parlare di un film vuol dire esaminare le conseguenze del modo specifico in cui un'idea è così trattata da quel film. Le considerazioni formali, gli stacchi, le inquadrature, i movimenti globali o locali, il colore, gli attanti corporali, il suono, ecc... non devono essere citati se non in quanto contributi al "tocco" dell'idea e alla cattura della sua impurità innata.

Un esempio: la successione dei piani che, nel *Nosferatu* di Murnau segnano l'avvicinarsi del luogo del principe dei morti. Sovraesposizione delle praterie, cavalli che nitriscono per lo spavento, stacchi repentini: tutto questo dispiega l'idea di uno sfiorare dell'imminenza, di una visitazione anticipata del giorno per la notte, di una *no man's land* tra la vita e la morte. Ma vi è anche una mescolanza impura di questa visitazione, qualcosa di troppo manifestamente poetico, una *suspense* che sposta la visione verso l'attesa e l'inquietudine, piuttosto che mostrarcela all'interno di contorni stabiliti. Il nostro pensiero non è qui contemplativo, è trascinato esso stesso, viaggia in compagnia dell'idea piuttosto che impadronirsene. La conseguenza che se ne trae è che il pensiero è possibile a partire da un pensiero-poema che attraversa l'idea, che l'attraversa, più che come una scheggia, come l'apprensione per una perdita.

Spesso, allora, parlare di un film sarà mostrare come esso ci convoca verso tale idea nella forza della sua perdita; al contrario della pittura per esempio, che è per eccellenza l'arte dell'idea minuziosamente e integralmente *data*.

Questo contrasto m'impegna in quello che considero la

principale difficoltà nel parlare assiomaticamente di un film. Vale a dire il fatto di parlarne *in quanto film* perché quando il film organizza realmente la visitazione di un'idea – ed è ciò che noi supponiamo dal momento che ne stiamo parlando, lo fa sempre in un rapporto sottrattivo, o defettivo rispetto a una o più arti diverse. Considerare il movimento della defezione, e non la pienezza del suo supporto, è la cosa più delicata. Soprattutto perché la via formalista, che va verso delle operazioni filmiche che si pretendono “pure”, arriva ad una *impasse*. Niente è puro al cinema, che è contaminato, interiormente ed integralmente, dalla sua condizione di più-uno delle arti.

Si veda ad esempio la lunga traversata dei canali di Venezia all'inizio di *Morte a Venezia* di Visconti. L'idea che passa – e che tutto il resto del film sutura e risolve allo stesso tempo – è quella di un uomo che ha fatto ciò che doveva fare nella sua esistenza, che dunque è sospeso, tra la fine e la possibilità di un'altra vita. Ora, quest'idea si organizza tramite la convergenza disparata di una quantità di elementi: c'è il viso dell'attore Dirk Bogarde, la qualità particolare di opacità e di interrogazione che questo viso porta con sé, che rivela molto, lo si voglia o no, dell'arte dell'attore; ci sono gli innumerevoli echi artistici dello stile veneziano, tutti di fatto collegati al tema di ciò che è compiuto, saldato, ritirato dalla Storia, temi pittorici già presenti nel Guardi o in Canaletto, temi letterari, da Rousseau a Proust; c'è, per noi, in questo tipo di viaggiatore dei grandi palazzi europei, l'eco dell'incertezza sottile che tramano, per esempio, gli eroi di Henry James; c'è la musica di Mahler, che è anche il compimento dilatato, esasperato, di una melanconia totale, della sinfonia tonale e della sua apparecchiatura di timbri (qui, di soli strumenti a corda). E si può bene vedere come questi ingredienti si amplifichino l'uno con l'altro e, al tempo stesso, siano come corrosi dal loro



incontro, in una sorta di decomposizione per eccesso, che precisamente ci offre l'idea come passaggio e come impurità. Ma che cosa è qui propriamente il film?

Anzitutto, il cinema non è che ripresa e montaggio. Non c'è nient'altro. Voglio dire: niente altro che sia "il film". Bisogna dunque sostenere che, analizzato secondo il giudizio assiomatico, un film è ciò che espone il passaggio dell'idea secondo la ripresa e il montaggio. Come arriva l'idea ad essere presa, perfino sor-presa?<sup>[2]</sup> E come è montata? Ma soprattutto: che cos'è che le permette di rivelare di particolare che non avremmo potuto anteriormente sapere, o pensare su questa idea, nell'essere ripresa e montata nel più-uno eteroclitico delle arti?

Nell'esempio del film di Visconti, è chiaro che ripresa e montaggio cospirano insieme nello stabilire una durata. Durata eccessiva, omogenea alla vuota perpetuazione di Venezia, come nella stagnazione dell'adagio di Mahler, come anche nella performance di un attore immobile, inattivo, di cui non si richiede, interminabilmente, che il volto. E, di conseguenza, ciò che è qui catturato dell'idea di un uomo sospeso nel suo essere e nel suo desiderare, è il fatto che un tale uomo è immobile a se stesso. Le antiche risorse sono prosciugate, le nuove possibilità assenti. La durata filmica, composta nell'assortimento di più arti abbandonate alla loro mancanza, è la visitazione di una immobilità soggettiva. Ecco qui un uomo ormai lasciato al capriccio di un incontro. Un uomo, come direbbe Samuel Beckett, immobile nel nero, fino a quando non giunge a lui (se giunge) la delizia incalcolabile del suo carnefice, vale a dire del suo nuovo desiderio.

Ora, che questa idea sia il versante immobile di ciò che si libera è effettivamente quello che realizza qui il passaggio. Si potrebbe mostrare che le altre arti, al tempo stesso, liberano l'idea come donazione (al culmine di quelle arti c'è la pittura);

e inventano un tempo per l'idea, esplorano la configurazione della mobilità del pensabile (al culmine di queste arti c'è la musica). Il cinema, per la possibilità che gli è propria, nell'operare propri della ripresa e del montaggio, può (e deve) organizzare il passaggio dell'immobile intrecciando le altre arti, senza renderle presenti.

Ma può (e deve) anche, organizzare l'immobilità del passaggio, come si potrebbe facilmente mostrare nel rapporto che alcuni piani degli Straub intrattengono con il testo letterario, la sua scansione, la sua progressione. O anche l'inizio di *Playtime* di Tati, istituito dalla dialettica tra il movimento di una folla e la vacuità di ciò che si potrebbe chiamare la sua composizione atomica. Perché Tati tratta lo spazio come condizione per un passaggio immobile. Parlare assiomaticamente di un film sarà sempre deludente, perché espone sempre a non farne altro che un rivale caotico delle arti primordiali. Noi possiamo però trattenere questo filo: mostrare come questo film ci fa viaggiare con questa idea, in modo tale da farci scoprire ciò che nessuna altra cosa ci potrebbe far scoprire: che, come pensava già Platone, l'impuro dell'idea è sempre che un'immobilità passi, o che un passaggio sia immobile. E che è per questo che dimentichiamo le Idee.

Contro l'oblio, Platone convoca il mito di una visione primaria e di una reminiscenza. Parlare di un film è sempre parlare di una reminiscenza: di quale sopra-venire, sopra-venuta (*sur-venue*), di quale reminiscenza, questa o quell'idea è capace, capace per noi? È di questo che trattano tutti i veri film, Idea per Idea. Sui legami tra l'impuro, il movimento e il riposo, l'oblio e la reminiscenza. Non tanto ciò che sappiamo, quanto ciò che possiamo sapere. Parlare di un film è parlare meno delle risorse del pensiero che dei suoi possibili, una volta che le sue risorse siano assicurate secondo i modi delle altre arti. Indicare ciò che si potrebbe avere lì, piuttosto che ciò che

si ha. O ancora: come l'impurificazione del puro apra la via ad altre purezze.

## Note

[1] Vedi capitolo precedente.

[2] In originale, un gioco di parole difficilmente traducibile, tra *prise* (“presa” ma, anche, in senso cinematografico, “ripresa”) e *surprise* (“sorpresa”).

## V. Sulla situazione attuale del cinema

### *Sulla nozione di “situazione del cinema”*

Non si può avere una situazione attuale del cinema (o, se si vuole, della congiuntura presente di tale procedimento artistico) che sia obiettiva o situabile “in sé”. “Quello che succede” (i film che escono) non produce in sé nessuna intelligibilità. Questo si spiega per una serie di ragioni generali, ma anche per ragioni vincolate alla singolarità del procedimento cinematografico.

a) *Ragioni generali*: la relazione di pensiero nel momento attuale dell'arte è una prescrizione localizzata, non una descrizione. Tutto dipende dal punto dove uno si situa soggettivamente e, in definitiva, dagli assiomi che sostengono il giudizio. Il punto dove sceglieremo di situarci si chiama “L'art du cinéma”<sup>[1]</sup>, luogo che rivendica uno statuto locale totalmente differente da quello di una semplice rivista: un gruppo di pensiero, dotato di un orientamento e di un insieme di regole particolari di indagine. Gli assiomi fondanti sono due, e sono presi dal lavoro di Denis Lévy:

1) Il cinema è capace di essere un'arte, nel senso preciso che è possibile identificare, nella non-divisione della forma e del tema, idee-cinema.

2) Quest'arte è passata per una frattura principale, tra la sua vocazione identificatoria, rappresentativa e umanista

("hollywoodiana"), e una modernità distanziata che coinvolge lo spettatore in modo totalmente differente. Questa frattura ha, ovviamente una genealogia complessa, che dirige la visione proposta dal gruppo della storia del cinema.

Si può dunque denominare "situazione attuale del cinema" (o congiuntura), la leggibilità di un reale indistinto (i film che vengono fatti) a partire da due assiomi. Si producono così enunciati derivati, o enunciati di situazione. Questi enunciati identificano la situazione non "oggettivamente", ma a partire da accordi intorno a ciò che ha una autonomia artistica riconoscibile. Un po' come, in una situazione data, la politica parlamentare, che è identificabile a partire dagli enunciati dell'Organizzazione politica.

Nel discorso che si svilupperà di seguito terremo sempre presente che, in definitiva, i film di Oliveira, di Kiarostami, degli Straub, del primo Wenders, di un certo Pollet, di alcuni Godard, ecc., sono quelli che senza dubbio prescrivono la congiuntura, o sono la misura (resa esplicita o meno) dei giudizi derivati. Sono loro che permettono di identificare in una situazione tutto ciò che è *relativamente progressista* dal punto di vista dell'arte, anche quando questo progressismo sia situato nel segno o in referenze estranee a ciò che "L'art du cinéma" ha denominato modernità. Sono sempre loro che danno la misura del nuovo, precisamente perché sono stati la novità. Il nuovo non è in relazione dialettica con il vecchio, ma con il nuovo vecchio, o con il nuovo della sequenza precedente.

b) *Ragioni particolari*: si rifanno ad una tesi che è di fatto parte integrante della dottrina de "L'art du cinéma", che è quella dell'impurità essenziale di questa arte. Fino ad oggi, questa tesi significava soprattutto che il passaggio dell'idea in un film suppone un gioco complesso di convocazione e di

dislocamento delle altre arti (teatro, romanzo, musica, pittura...), e che pertanto non esiste un “cinema puro”, salvo nella visione senza uscita del formalismo d'avanguardia. Dobbiamo ampliare la tesi dell'impurità e proporre il seguente principio: *il cinema è un luogo di indiscernibilità intrinseca tra l'arte e la non arte*. Nessun film, a dire la verità, è controllato dall'inizio alla fine da un pensiero artistico. Trascina sempre con sé parti assolutamente impure, che dipendono dalla *imagerie* circostante, dai disfacimenti delle altre arti, dalle convenzioni effimere, eccetera... L'attività artistica è localizzabile in un film solo *come processo di depurazione del suo carattere artistico non immanente*. È questo processo non termina mai, anzi: il suo supposto termine, che dà come risultato la pretesa purezza del cinema sperimentale (o anche certi enunciati normativi radicali di Bresson sulla “scrittura cinematografica”), sopprime la capacità artistica stessa, e finanche la sua meta universale. Le *operazioni* artistiche del cinema sono operazioni di depurazione interminabili, che si occupano di forme correnti non artistiche o di qualche *imagerie* (le “pitture idiote” di Rimbaud[2]).

Da tutto questo risulta che le forme dominanti della non-arte sono immanenti all'arte stessa e formano parte della sua intellegibilità. Da lì la necessità permanente di investigare sulla produzione corrente e di localizzare gli schemi circolanti, o anche industriali, del visibile e dell'udibile, visto che è su questi che si esercitano, eventualmente, le operazioni artistiche.

### *Quattro esempi*

a) La tecnica godardiana del “suono sporco” (frasi inaudibili, sovrapposizioni sonore, rumori di fondo, ecc.) è un tentativo di depurazione formale di ciò che ha invaso la

produzione corrente, vale a dire, l'ingarbugliamento costante della musica nella sua forma post-rock, dei suoni brutali (armi, esplosioni, auto e aerei, ecc.) e dei dialoghi portati ad un livello di inerzia operativa. Godard trasforma in mormorio sofisticato ciò che, in questa produzione corrente, è imposizione sonora o sottomissione all'esigenza incondizionata, caratteristica della gioventù contemporanea, di un fondo ritmico permanente che accompagni ogni attività, compresa la parola o la scrittura. Attraverso questa operazione, Godard si occupa in realtà della confusione del mondo come artificio, come principio volontario della confusione dei pensieri.

b) L'uso dei piani sequenza ripresi dall'interno di automobili in Kiarostami, o anche in De Oliveira, lavora su uno stereotipo deprimente dell'immaginario contemporaneo, in cui due film su tre si aprono con questo tipo di inquadratura. L'operazione consiste nel fare di uno schema di azione qualunque un luogo della parola, nel cambiare ciò che è segno di velocità in segno di lentezza, nel forzare ciò che è esteriorità del movimento a trasformarsi in forma dell'interiorità, riflessiva o dialogica.

c) L'attività sessuale, direttamente filmata nei corpi, è uno dei segni più evidenti di ciò che *l'imagerie* contemporanea è in grado di permettere oggi come oggi. Si oppone alla metonimia del desiderio, che è una delle chiavi dell'arte cinematografica classica, e che puntava ad evitare la censura attraverso la simbolizzazione sessuale dei più infimi dettagli. Il problema artistico è quindi: quale uso può essere fatto della nudità sessualizzata quando viene tendenzialmente esposta in modo integrale? Sono innumerevoli i tentativi di depurazione di questo materiale, che viene fatto slittare verso la parola (nella commedia francese contemporanea), ritualizzato (come in alcune sequenze di Antonioni), o, attraverso citazioni distanziate, banalizzato tramite l'incorporazione in un genere



(come fa Eastwood ne *I ponti di Madison County*), o, infine, gli viene attribuito un carattere metapornografico astratto (Godard, in certi casi).

d) Gli effetti speciali di ogni tipo, lo spettacolo formalizzato della distruzione, del cataclisma, una sorta di consumazione in stile Basso Impero dell'assassinio, della crudeltà e della catastrofe, sono ingredienti manifesti del cinema attuale. Si iscrivono in una tradizione affermata, ma ormai non tentano quasi più di inglobare la cosa in una favola con vocazione morale, o anche religiosa. Dipendono da una tecnica dello shock e della sovraeccitazione, legata per di più alla pochezza relativa delle immagini e alla difficoltà che hanno nel mantenere l'attenzione dello spettatore. Le chiacchiere sul "virtuale" e l'immagine di sintesi designano di fatto la sovrabbondanza e la facilità di circolazione dell'immagine, inclusa l'immagine spettacolarmente catastrofica o terrificante. Anche in questo senso esistono tecniche di depurazione, che vanno nel senso di un arricchimento stilizzato, di una sorta di calligrafia in ralenti dell'esplosione generale, della quale John Woo è un grande maestro.

### *Una tesi e le sue conseguenze*

Si può quindi formulare il seguente principio: *un film è contemporaneo, e pertanto destinato a tutti, nella misura in cui il materiale di cui assicura la depurazione è identificabile come appartenente alla non-arte del suo tempo.*

Questo è ciò che fa del cinema, intrinsecamente e non empiricamente, un'arte *delle masse*: il suo referente interno non è il passato artistico delle forme, la qual cosa supporrebbe uno spettatore educato, se non un immaginario corrente del quale le eventuali operazioni artistiche assicurano il filtro e il

trattamento distanziato. Il cinema riunisce materiali non artistici identificabili da ciò che gli sta intorno, che sono indicatori ideologici dell'epoca, e *fa passare* la sua depurazione artistica, eventualmente, nel registro di una indiscernibilità apparente tra arte e non arte.

Da lì sorgono alcuni orientamenti di ricerca per pensare la situazione attuale del cinema.

a) Ovviamente, ci atterremo all'idea che le operazioni artistiche della modernità consistono nel depurare i materiali (visibili e udibili) di tutto ciò che è in relazione con il dominio della rappresentazione, dell'identificazione e del realismo. Ma aggiungeremo che la sfida attuale consiste nell'estendere questo trattamento a tutto ciò che mette in relazione questo materiale con il puro consumo formale di immagini e di suoni, le cui caratteristiche principali sono oggi la nudità pornografica, l'effetto speciale cataclismatico, l'intimità della coppia, il melodramma sociale e la crudeltà patologica. Dunque solo depurando tali caratteristiche – e riconoscendone allo stesso tempo la necessità – si ha l'opportunità di incrociare un reale *in situazione*, e pertanto di assicurare il passaggio, o la visitazione, di una nuova idea-cinema.

b) Di conseguenza, è necessario conoscere i materiali nel loro movimento reale e le tendenze dominanti che li organizzano.

c) Occorre avvicinarsi alle opere e formulare ipotesi di configurazione a partire dalle operazioni di depurazione e di dislocamento di questi materiali e delle loro caratteristiche, operazioni attraverso le quali si liberano idee-cinema effettivamente contemporanee e di portata universale.

Al punto in cui siamo, è probabile che l'unità di base della ricerca siano preferibilmente i singoli momenti di un film, momenti in cui l'operazione risulta leggibile piuttosto che un film inteso nella sua totalità. Leggibilità vuol dire captazione

simultanea del materiale soggiacente, che assicura la contemporaneità dell'insieme delle regole di depurazione, che costituiscono l'indice artistico, e del passaggio dell'idea (o incrocio di un reale), che crea l'effetto di questo insieme di regole. Nella fase di transizione attuale, dove il peso interno della non arte è schiacciante (perché, torneremo su questo, non le si oppone in generale molto più che una distanza formalista), è necessario procedere al lavoro di identificazione delle operazioni, anche nei film globalmente deficitari. Non siamo totalmente guidati dalla nozione di autore, perché nessuno ha ancora una relazione controllata e consistente con la mutazione dei materiali (che cos'è fare cinema quando ogni immagine è *facile*?). Se una tale relazione sorgesse, avremmo un grande autore *di massa*, come lo sono stati Chaplin e Murnau, e lo avremmo sicuramente all'interno di un genere determinato, proveniente dalla situazione. Ma non vediamo nulla di tutto questo, né nel caso del neopoliziesco esplosivo (a prescindere dall'esistenza di autori di qualità, come Woo o De Palma), né nei film horror (a prescindere dai sottili dislocamenti di Craven), né nella pornografia (Bénazéraf non ha soddisfatto le attese), né nel melodramma sociale (a prescindere dagli sforzi di qualche inglese).

Si rende necessaria dunque una ricerca sui dettagli, guidata dal senso delle situazioni possibili, dalla nostra frequentazione "consumatrice" del cinema (dobbiamo condividere in una certa misura l'aspetto estraneo, innocente e di massa del "vedere film"), dal nostro istinto e dalla decodificazione della critica corrente.

### *Le eccezioni*

Conviene lasciare da parte tutti i casi in cui una ampia

modificazione politica, un evento globale, hanno permesso per un certo periodo il discredito dei materiali industriali ordinari, diciamo hollywoodiani (o anche indiani o egiziani) e ha reso possibile una originale cattura del luogo degli eventi. Perlomeno in alcuni periodi di tempo, la dimensione di massa del cinema non è incompatibile con la preoccupazione diretta di inventare forme in cui il reale di un Paese si dà come problema. È ciò che è successo in Germania, sulla scorta dei movimenti di sinistra (Fassbinder, Schroeter, Wenders...), in Portogallo dopo la rivoluzione del 1975 (De Oliveira, Botelho...) e in Iran dopo la rivoluzione islamica (Kiarostami...). Si vede chiaramente che, in tutti questi esempi, ciò di cui il cinema è capace concerne il Paese come categoria soggettiva (che cosa significa essere di questo Paese?). Esistono idee-cinema al riguardo, proprio come l'evento ha scoperto la loro (sua) antica invisibilità. Il cinema è dunque moderno ed è, al tempo stesso, nell'ampiezza dell'azione. Nasce un cinema nazionale di respiro universale, una *scuola* nazionale, localizzabile fino nelle sue reiterazioni formali.

### *Caratteristiche formali e motivi dominanti*

Al di fuori di queste eccezioni nazionali, la ricerca deve determinare in che punto ci troviamo rispetto alle convincenti operazioni praticate su una certa quantità di motivi dominanti, più o meno codificati nei generi. Quali idee virtuali stanno lavorando in queste operazioni?

a) La visibilità del sessuale. O più comunemente, il motivo della nudità erogena. La questione è sapere quali effetti questo motivo – depurato, ma senza possibilità di un ritorno alle metonimie classiche imposte dalla censura – può portare per quanto riguarda la scissione tra l'amore e la sessualità. O

come può generare una eccezione (quando in primo luogo la conferma) rispetto alla soggezione contemporanea dell'amore all'organizzazione funzionale del godimento. Che grado di visibilità tollera ciò che potrebbe chiamarsi il corpo amoroso? Un semplice smontaggio critico della pornografia è solo una prima tappa, come si vede nelle scene pornografiche astratte di Godard, per esempio in *Si salvi chi può (la vita)*. Ancora non c'è nulla di conclusivo su questo punto, e la localizzazione di alcune operazioni tentate su questo motivo sarà quanto mai opportuna.

b) La violenza estrema, la crudeltà. È una zona complessa, che ingloba i temi del serial killer ricattatore (*Seven*) e le sue varianti fantastiche sanguinolente (*Halloween*, *Scream...*), il neopoliziesco violento, alcuni film sulla mafia (anche *Casino* contiene inquadrature di una violenza senza mediazioni) o film sulla fine del mondo, sui sopravvissuti tribali che si sgozzano tra loro. Non si tratta di varianti del film horror inteso come genere. L'elemento propriamente crudele, lo squartamento, il tritramento di ossa, il supplizio si impongono sul *suspence* e la paura. È un'insieme che evoca a dire la verità l'epoca romana del Basso Impero, visto che le varianti dell'assassinio costituiscono il materiale essenziale.

Il punto è sapere se tutto questo è esposto ad un possibile trattamento *tragico*. Perché prima di giudicare queste immagini sanguinolente e di tortura, bisogna ricordare che i racconti di omicidi spaventosi, le varianti negli assassinii, la mostruosità delle azioni, sono stati i componenti principali della tragedia più sofisticata. Si rilegga ad esempio il racconto della morte di Hippolyte nella *Fedra* di Racine. Dopo tutto, non si è aggiunto molto alla storia greca di Atreo e Tieste, grande *topos* narrativo della tragedia, in cui si vede un padre mangiare suo figlio. Qui la ricerca è guidata da una domanda abbastanza semplice: esistono operazioni embrionali che annuncerebbero

che tutto questo materiale, che è come una mitologia urbana di oggi, si integrerebbe nei tentativi di realizzazione di una tragedia barocca contemporanea?

c) La figura operaia. Come si sa, c'è stato recentemente un ritorno, attraverso l'Inghilterra, ma anche nei documentari nordamericani, nei melodrammi sociali. Anche la Francia, i differenti tentativi, da *Reprise* fino a *Marius et Jeannette*, puntano a pronunciarsi su una certa figura operaia, del tipo Partito Comunista Francese o Maggio '68. Il problema è allora sapere se il cinema può contribuire alla generalizzazione soggettiva dell'autonomia della figura operaia (per il momento tratta solo della sua fine e dà luogo a delle operazioni nostalgiche, anche in *Grazie, signora Thatcher*).

La storia di questa questione è molto complessa se pensiamo, simultaneamente, a *Tempi moderni* di Chaplin, al romanticismo noir francese (*Alba tragica*), ai film epici sovietici e a quella sequenza aperta dal '68 (*Crepa padrone, tutto va bene, Oser lutter, oser Vaincre!*). La questione oggi, sarebbe la seguente: qual è la caratteristica formale che depura il passaggio di questa figura da ogni nostalgia e contribuisce alla sua *istallazione*, vale a dire, al distacco da ogni obiettività sociale? Si tratta propriamente della possibilità di un incrocio reale tra il cinema e la politica, e sarà necessario, senza dubbio, che la figura operaia sia il punto reale, non figurabile, del film, così come viene abbozzata, tra l'altro, in *L'école de Mai* di Denis Lévy[3].

d) Il motivo millenarista. È dall'intero registro delle catastrofi planetarie ciò da cui ci salva un eroe yankee qualsiasi. Il reale soggiacente è la globalizzazione, l'egemonia di una sola superpotenza, e anche le ideologie ecologiche relative al villaggio planetario e alla sua sopravvivenza. L'immaginario fondamentale è quello della catastrofe, e non quello della salvezza. E tale "genere" è già accompagnato dalla

sua forma ironica (*Mars Attacks* per esempio). Tutta la questione ha le sue radici nel sapere se il motivo di una minaccia generale può essere il materiale di un'operazione che faccia passare l'idea che il mondo è preda del Capitale nella sua forma sfrenata, e per questo si è tramutato in estraneo, globalmente, rispetto alle verità che trattiene. È chiaro che questa volta si tratta di un film *epico*, ma di un'epopea il cui "eroe" è l'azione ristretta, la fiducia nei procedimenti di verità in se stessi.

e) La commedia piccolo-borghese. C'è una variante moderna, molto apprezzata, della tradizione intimista francese. Essa ruota intorno alla figura della giovane isterica, ad una certa intensa vacuità del suo sfarfallamento amoroso, sociale, e persino intellettuale. Cosa che mette in relazione questo genere con le commedie di Marivaux e Musset, con la Marianne dei *Caprices*, cosa evidente nel caso del padre fondatore del genere, che è Rohmer. Quasi tutti gli "autori" francesi sono immersi in questa tematica. È ancora un genere minore a paragone con la commedia nordamericana degli anni Trenta e Quaranta, abbastanza vicino, per molti aspetti, alla commedia che Stanley Cavell denomina «del rimatrimonio»[4]. Perché un genere minore? Possiamo rispondere a questa domanda, affermando, per esempio, che la debolezza di queste pellicole è radicata in ciò che resta indeterminato del tema centrale in gioco nell'intreccio. Nei film nordamericani, come in Marivaux, alla fine del percorso c'è una decisione, o una dichiarazione. Questo punto fisso è ciò che articola la commedia dell'incertezza e del doppio gioco. È ciò che sta alla base dell'affermazione che la prosa di Marivaux possa essere contorta e al tempo stesso molto stabile. Se Rohmer continua ad essere superiore ai suoi discendenti è perché trova a volte in allusioni cristiane alla grazia l'equivalente di un tema centrale. In *Racconto d'autunno*, è evidente che il motivo principale sta

nella frase «Beati i poveri di spirito perché di essi è la grazia amorosa»[5]. Non c'è nulla di simile in Deleuze, Barthes o Jacques. In fondo, questo genere trova la sua forza artistica solo quando si dota, a partire da una fiducia inossidabile in ciò di cui è capace l'amore, di questo punto fisso che è qualcosa di cui ogni commedia ha bisogno per fissare la sua erranza interna.

La psicoanalisi, alla quale gli autori contemporanei (compreso il triste Woody Allen) attingono con stancante frequenza, è una falsa pista, perché è, paradigmaticamente, il luogo dell'interminabile.

Oggi è praticamente impossibile simbolizzare il punto fisso in un matrimonio o nelle seconde nozze. Sicuramente, come suggerisce Rohmer (e qualche volta Téchiné), il punto fisso si trova là dove l'amore si incrocia con un altro procedimento di verità. Occorre pertanto formalizzare un decentramento soggettivo, una conversione, una distanza percettibile. E, infine, una delocalizzazione rispetto alla concezione prevalente, per quanto questa serva da materiale iniziale, concezione che è una mescolanza di narcisismo e di inerzia isterizzata.

### *Il cinema e le altre arti*

La generalizzazione della nozione di impurità non ci deve far dimenticare che si tratta prima di tutto di impurità rispetto alle altre arti. In che forma si pone allora nella contemporaneità il problema?

a) Sul cinema e la musica. La localizzazione deve essere fatta a partire dal ritmo. Si denominerà "ritmo" non tanto le caratteristiche del montaggio, quanto una temporalità diffusa che fissa, anche se si tratta di un piano-sequenza, la tonalità del movimento (frenetico o veloce, o allungato o lento e



maestoso, ecc.). Il ritmo implica tutte le componenti del film, e non solo l'organizzazione delle inquadrature o delle sequenze. Per esempio, anche la tipologia di recitazione degli attori, o l'intensità dei colori, intervengono nel ritmo tanto quanto la velocità di successione delle inquadrature. Il ritmo è in fondo la pulsazione generale delle transizioni filmiche, e la musica è in qualche modo il suo commento immediato, spesso, del resto, puramente ridondante o enfatico. Però è il ritmo (vale a dire la pulsazione transitiva) ciò che lega il cinema con la musica.

Il XX secolo, che dopo tutto è il secolo del cinema, ha conosciuto essenzialmente tre tipi di musica. In primo luogo, la musica post-romantica, che ha mantenuto gli artifici della tonalità propri della melanconia sinfonica di Mahler o di Čajkovskij, e che ricorre fino ad oggi singolarmente nel cinema, attraverso Strauss o Rachmaninov. In secondo luogo, la grande creazione dei neri nordamericani, il jazz, che annovera artisti immensi, da Armstrong a Monk, al quale però occorre unire in blocco tutto quello che possiamo chiamare la "musica dei giovani", dal rock alla techno. E, infine, la continuazione della frattura di quella vera creazione musicale che, da Schönberg a Brian Ferneyhough, ha liquidato la tonalità e ha costruito un universo di singolarità musicali, seriali e postseriali.

Nel cinema abbiamo assistito al passaggio, potente per quanto infinito (visto che ogni film neoclassico ri-classicizza la musica) dalla musica post-romantica alla musica post-jazz. Questo passaggio accompagna, dal punto di vista del ritmo, la transizione da una estetica enfatica della dilatazione (portata al colmo nelle aperture dei western, che sono vere e proprie aperture sinfoniche), ad una estetica della frammentazione, la cui matrice, come tutti si possono rendere conto, è il *clip* musicale, sottoprodotto della musica giovane.

Ci sembra che il problema centrale sia il seguente: si può

inventare un ritmo che leghi il cinema con il reale della musica come arte e non con le forme scomposte del sinfonismo o le forme demagogiche della musica giovane? Come è possibile che il cinema abbia messo da parte tutta la grande creazione musicale contemporanea? Perché, al di là del post-romanticismo o del post-jazz, non c'è nel cinema una musica post-seriale? Visto che tale musica, da quasi un secolo, dopo tutto, è la vera musica? Una delle ragioni non è forse il fatto che il cinema, essendo essenzialmente arte di massa, lascia la creazione musicale in ombra rispetto alla pura azione essenziale? Occorre tornare ad alcuni tentativi di incorporazione filmica (e per tanto ritmica) della musica del nostro tempo, negli Straub o in De Oliveira, per discernere in essi le operazioni che ne costituiscono la forza, ma anche ciò che ne ha congelato il limite.

b) Sul cinema e il teatro. "L'art du cinéma" ha lavorato molto su tale questione. Ma occorre andare più lontano, e per farlo dobbiamo partire senza dubbio dalla seguente domanda? Che cos'è oggi un *attore* di cinema? Perché questa è la domanda che attraversa tutte le altre. Un attore nordamericano di oggi è dominato dall'imperativo del sessuale che si rende visibile, dal confronto con la violenza più estrema, dall'eroismo millenarista. È un ricettacolo immobile per una sorta di cosmo in via di disintegrazione. Egli solo si carica della consistenza, o di ciò che rimane di essa. In ultima istanza, è una sorta di corpo invulnerabile. Per il resto, ed è per quello che è essenzialmente un uomo, è un atleta impassibile. Le donne sono quasi uniformemente decorative, molto più che nel passato, dove potevano essere il centro velenoso della narrazione. O, nel caso della neo-commedia, sono figure da rivista, prigioniere nevrotiche dei "problemi femminili".

Dovremmo domandarci dove si trova esattamente l'impurificazione che il cinema attua nei confronti dell'attore di

teatro. La riapparizione nel cinema dell'attore o dell'attrice sottili, che *deviano* con la loro recitazione l'evidenza dell'immagine, che rimangono a custodia di tale evidenza e la poetizzano, sarebbe una buona notizia, le cui tracce (se esistono) dovremmo cercare. Evidentemente, è necessario che ciò di cui si tratta nel film lo permetta, il che vuol dire che la distanza tra ciò che mostra e la piega soggettiva di questo essere in mostra rimanga *misurata*. Téchiné ad esempio lo raggiunge in alcune sequenze. In ogni caso, ciò che è sicuro è che non si può sostenere l'attore sottile solamente contrapponendolo, come materia resistente, all'incalzare visuale e sonoro delle immagini, o se si consegnano il suo corpo e la sua mimica alla plasticità interminabile della nevrosi.

### *Un'ipotesi generale*

Ad un livello globale, possiamo inquadrare le ricerche particolari il cui dispositivo abbiamo appena fissato, formulando l'ipotesi seguente a nostro rischio e pericolo: è, questo, il *momento del neoclassicismo*.

Questa ipotesi significa tre cose:

- La moderna sequenza cinematografica, essenzialmente basata sulla sottrazione (sottrazione dell'attore e della costruzione narrativa, predominio del testo, indiscernibilità tra la finzione e il documentario, ecc.), è satura.

- Non si percepisce alcuna configurazione nuova dal punto di vista dell'evento.

- Ciò che si nota è una versione esasperata e iper-intensificata di schemi preesistenti, o un utilizzo non originale di tali schemi, compresi i generi, che sono citati e sottomessi all'isterizzazione dei propri mezzi. È ciò che si chiamerà il

*formalismo* contemporaneo. La sua impronta più generale è una mobilità della macchina da presa che affranca dalla nozione di inquadratura e punta ad unire in un unico movimento configurazioni visibili disperate o classicamente incombinabili.

Ora, contro il formalismo, il cui intreccio con un qualsivoglia reale è improbabile o puramente esteriore (come nel caso dei film formalisti, la maggior parte delle volte con una conclusione realista edulcorata, come se dire, o affermare, supponga la rinuncia al movimento della forma), si può prevedere una reazione accademica (che di fatto è già iniziata da ogni parte).

Denomineremo neoclassico allora lo sforzo di depurazione interna della reazione accademica e del suo regime di visibilità. Qualcosa di tutto questo è presente nelle migliori sequenze di *Titanic*, o anche di *Grazie, signora Thatcher*. Si tratta di operazioni che accettano la congiuntura reattiva, ma che lavorano *a partire dalla sequenza cinematografica moderna satura*. In un certo senso come Picasso tra la fase cubista degli anni Dieci e l'apertura, a partire dagli anni Trenta e Quaranta, verso il vero non figurativo, in cui l'artista accettava un certo ritorno delle forme rappresentative, ma le lavorava dal punto di vista del proprio cubismo.

La nostra ultima domanda sarà: che valore hanno, oggi come oggi, i pochi segni di un tale sforzo, e un tale sforzo, cosa promette?

## Note

[1] “L’art du cinéma” è la rivista (Fondata da Badiou stesso e dallo studioso e regista Denis Lévy nel 1993) in cui è stato pubblicato questo saggio e in cui Badiou ha scritto alcuni dei testi presenti in questo libro. Vedi la nota ai testi.

[2] Cfr. A. Rimbaud, *Una stagione all’inferno*, cit.

[3] Cfr. la nota 10.

[4] Il riferimento è al testo di S. Cavell, *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimatrimonio*, tr. it., Einaudi, Torino 1999.

[5] Che è una sorta di lettura rohmeriana, secondo Badiou, di una delle beatitudini evangeliche.

## VI. Disfare l'immagine. Deleuze e il cinema

Voi ascolterete e vedrete una bellissima conferenza di Deleuze, una conferenza tenuta nel 1987 di fronte a degli studenti di cinema<sup>[1]</sup>. È molto forte e molto luminosa.

Credo sia forte per due ragioni. La prima, perché in questa conferenza c'è un grande amore per il cinema, che si rende palese soprattutto allorquando Deleuze parla di due registi. Ascolterete delle analisi meravigliose di Bresson, Kurosawa o Straub, soprattutto sullo spazio sconnesso di Bresson, sul rapporto tra Kurosawa e Dostoevskij, e sulla disgiunzione di visivo e sonoro nel cinema degli Straub. La seconda ragione per cui questa conferenza è forte, è perché c'è in essa un grande movimento, un movimento che va dal pensiero all'azione, che va dall'arte alla politica. La prima domanda che qui Deleuze si pone è che cos'è un'idea nel cinema e l'ultima domanda è invece qual è il vincolo tra l'arte e la resistenza, come può l'arte trasformarsi in resistenza contro la società del controllo. Tutto questo è, in realtà, molto forte.

Ho anche detto che si tratta di una conferenza luminosa. Come vedrete, Deleuze è molto sereno, parla in modo semplice, con chiarezza ed eleganza. In questa conferenza percepiamo la saggezza filosofica di Deleuze, la saggezza di chi sa di essere un creatore. E per questo, egli è qui veramente il compagno di coloro di cui parla; è il compagno di Bresson, di Kurosawa, ma anche di Shakespeare e di Dostoevskij.

È dunque una conferenza forte e luminosa, ma è anche un

riassunto di tutte le grandi idee di Deleuze. Troverete qui la definizione della filosofia come creazione di concetti, la definizione dell'arte come creazione di blocchi di percezione, la definizione del cinema come creazione di blocchi di ciò che Deleuze chiama movimento-durata. Emerge anche l'idea del pensiero creatore come necessità, la polemica contro la riflessione, il ruolo fondamentale degli spazi, della differenza degli spazi, e nel movimento che va dall'arte alla politica, l'opposizione tra la società del controllo e la società della disciplina, l'idea che ogni vera creazione è resistenza; ed emerge infine il rapporto fondamentale tra arte e politica.

Possiamo dire che si tratta di una conferenza forte, luminosa e totale, ma anche di una conferenza misteriosa, enigmatica. Deleuze diceva, contro Cartesio, che l'idea chiara non è mai un'idea distinta, che l'idea distinta è sempre immersa nell'oscuro. E in questa conferenza emerge giustappunto questo: una chiarezza magnifica, ma una chiarezza oscura.

Ascoltate la bellissima voce di Deleuze, guardate il suo volto attento e lasciate che giunga a voi, dietro la chiarezza, quel fondo oscuro e misterioso. Dietro le affermazioni tranquille ci sono le domande. Deleuze era solito dire che pensare è costruire problemi, e quando si ascolta la conferenza bisogna ascoltare, oltre a ciò che si dice, il problema di ciò che si dice. Vi lascio, allora ad ascoltare quei problemi e parleremo di questo dopo la proiezione.

Deleuze conclude la sua conferenza con l'idea di un mistero, quello del rapporto tra il popolo che ancora non esiste e l'opera d'arte. Ma, credo che l'intera conferenza sia attraversata da misteri e questioni. Per introdurre il nostro pensiero vorrei esporre quattro questioni relative alla voce di Deleuze.

La prima questione riguarda una domanda che Deleuze

pone in apertura della conferenza, quando dice: «Io faccio filosofia, voi fate cinema, cosa abbiamo da dirci?». La conferenza non risponde a questa domanda. Prende un'altra strada. Avete sentito Deleuze dire che siamo creatori. Voi registi, noi filosofi siamo creatori, come i pittori, come gli scienziati, come i poeti. Ma dice anche che siamo diversi, siamo creatori ma siamo diversi, non creiamo la stessa cosa. I filosofi creano concetti, i registi creano blocchi di movimento-durata.

Ma Deleuze nulla dice circa il peculiare rapporto tra cinema e filosofia, circa il rapporto attuale tra cinema e filosofia. Ad un certo punto dice che con certe idee del cinema si possono creare dei concetti, ma non dice come avviene il passaggio. Abbiamo qui un enigma, e per chiarirlo possiamo forse leggere la conclusione del libro di Deleuze sul cinema. Alla fine di quel libro, di quel gran libro, Deleuze dice più o meno che i concetti del cinema non sono nel cinema, e quando creo "i concetti del cinema", per esempio, *immagine-movimento* o *cristallo di tempo*, faccio una creazione che non appartiene al cinema. Allora, la prima domanda riguarda il rapporto tra un'idea di cinema e il concetto di quell'idea. E sebbene questa questione attraversi l'intera conferenza, non viene esplicitamente formulata: come nei film degli Straub, questa questione soggiace alla conferenza di Deleuze. Come accade nei film degli Straub ciò che viene detto rimane sotto terra. Questa è la prima questione, o il primo mistero.

Seconda questione: Deleuze insiste sul carattere molteplice delle creazioni. Il cinema non è filosofia, la filosofia non è scienza, la scienza non è poesia, e ogni creazione è singolare. Tuttavia, il movimento della conferenza, e credo anche il movimento del pensiero di Deleuze cerca di attingere a ciò che hanno in comune cinema e filosofia. Da un lato singolarità diverse; dall'altro, una sorta di sforzo verso ciò che è



comune. Per esempio, sul film di Kurosawa e Dostoevskij, cosa c'è in comune tra un'idea di cinema e un'idea di romanzo? Su Bresson, cos'hanno in comune tutte le arti? e Deleuze risponde che si tratta della creazione di uno spazio-tempo. Dunque possiamo chiederci quanto segue: qual è il rapporto tra la differenza delle arti e ciò che esse hanno in comune? Non sarà qualcosa come un concetto? Lo spazio-tempo, è un concetto? O la descrizione dell'idea *idiotica*, così come la si trova in Kurosawa e in Dostoevskij non è qui un concetto soggettivo? Prendendo le mosse da questo potremmo dire: la filosofia attraversa tutte le arti, è diversa da tutte, ma è anche in tutte, in modo sotterraneo, e il rapporto tra idea e concetto è giustappunto questa relazione sotterranea.

Terza questione. Deleuze afferma che ci sono solo singolarità, che non ci sono idee in generale, che ogni idea ha un dominio particolare. Certamente, dice questo contro Platone: non c'è un mondo delle idee. Ci sono solo idee immanenti ad una creazione. Per esempio, il ciclo degli elementi in un film degli Straub: l'idea affonda nella terra visibile nel medesimo istante in cui s'innalza nell'aria della parola e l'idea è totalmente singolare, perché è questo doppio movimento di discesa e di elevazione. Questa è un'idea di cinema, non un'idea in generale, ma, al contempo, Deleuze lavora facendo ricorso a grandi opposizioni.

C'è un potente dualismo intellettuale in Deleuze. Si potrebbe dire che l'intera conferenza è costruita sulla base di grandi differenze. Anzitutto, tra creazione e riflessione. Poi, tra concetto e blocco di percezione, tra filosofia e arte. Ancora, la differenza tra importante e vero: Deleuze dice che ciò che importa non è che l'idea sia vera, importa piuttosto sapere se è potente. Le differenze tra visibile e udibile, i materiali dei film degli Straub; la differenza tra cinema e comunicazione. La differenza tra controllo e disciplina. E infine, come magnifica

chiusura della conferenza, la differenza tra resistenza e controllo.

Abbiamo dunque in Deleuze, relativamente al cinema, ma anche al di là del cinema, una sorta di tensione. Da una parte, la molteplicità delle cose singolari, la differenza della creazione e, dall'altra, un potente sistema di opposizioni. Una sorta di dualismo impegnato, sì che la politica di Deleuze, la sua politica filosofica, è molteplicità e opposizioni allo stesso tempo. È simultaneamente l'infinito e, se volete, la dualità, questa tensione attraversa l'intera conferenza.

La quarta questione riguarda la domanda su che cos'è il cinema. Voi sapete che Deleuze ha scritto *Che cos'è la filosofia?* Sul cinema ha scritto due libri di filosofia: *L'immagine-movimento* e *L'immagine-tempo*, e in nessuno di questi testi è dato trovare una definizione del cinema. Credo che la concezione che Deleuze ha del cinema sia misteriosa. Qual è il mistero? Il mistero risiede nella nozione di immagine e nel rapporto tra immagine e spazio-tempo. Nella conferenza Deleuze definisce i limiti di ogni creazione artistica: questo limite è lo spazio-tempo. Ma il problema del cinema riguarda il modo particolare in cui costruisce quel limite; in rapporto alle altre arti, come si costruisce lo spazio-tempo nel cinema? O, se volete, quali sono le operazioni cinematografiche dello spazio-tempo? Certamente, questo problema è quello dell'immagine. Come si costruisce uno spazio-tempo con delle immagini mobili? Come le immagini compongono uno spazio-tempo? Per risolvere questo problema, Deleuze cerca dalle parti della teoria del movimento e della teoria del tempo di Bergson, sicché il suo libro sul cinema è, in realtà, in gran parte, un libro su Bergson. E così torniamo alla contraddizione di cui parlavo poc'anzi: da una parte, splendide analisi di film e di registi, una sorta di conoscenza infinita del cinema e di amore infinito per il cinema; dall'altra, una concezione generale integralmente

filosofica. E questo è normale, dato che cinema e filosofia sono creazioni differenti. Tuttavia, la domanda su che cos'è il cinema rimane sospesa.

L'ultima questione che vorrei porre è la seguente. Avrete notato che la parola "immagine" non viene quasi mai pronunciata durante la conferenza. Come va intesa questa assenza, laddove i libri di Deleuze sul cinema girano interamente attorno alla nozione di immagine? Forse qui risiede l'enigma del rapporto tra cinema e filosofia.

La filosofia è, da molto tempo, critica dell'immagine, critica della rappresentazione. Il cinema, da parte sua, costruisce spazio-tempo con le immagini. Quindi avete, da una parte, una critica dell'immagine, dall'altra, una produttività dell'immagine; una critica concettuale dell'immagine, da un lato, e un'invenzione dell'immagine, dall'altro. Credo che da questo punto di vista, la conferenza di Deleuze e l'intero lavoro della filosofia rispetto al cinema oscillano tra due posizioni. Il cinema è arte dell'immagine, e dunque o starete dalla parte della critica dell'immagine – e la filosofia sarà critica dell'immagine, e quindi Platone criticava, in anticipo sui tempi, il cinema – o starete dalla parte della fecondità dell'immagine, dalla parte dell'idea che l'immagine costruisce durata, costruisce spazio-tempo. Se abbracciate questa seconda posizione, vi troverete contro certa filosofia e sarete, come Deleuze, antiplatonici. Ma forse è questa contrapposizione che dobbiamo interrogare. In molti testi di Deleuze è anche presente l'idea che forse il cinema è una critica dell'immagine tramite l'immagine; come dire, l'idea che l'immagine può muovere oltre l'immagine. O, se volete, la possibilità che vi sia creazione di un'immagine non rappresentativa; e questo ci farebbe tornare alla questione dell'idea, perché è sorprendente che Deleuze definisca il cinema a partire dall'idea. Il cinema è creazione di idee nel cinema.

Cos'è un'idea nel cinema? Che rapporto c'è tra idea e arte? Questo è forse il problema più antico della filosofia: il rapporto tra arte e idea. Il cinema sarebbe la dimostrazione che l'idea deve *disfare* l'immagine e che questo movimento dell'idea può disfare l'immagine con altre immagini. E questo consentirebbe di mostrare in fondo che non c'è contraddizione tra il cinema e Platone, perché il movimento reale del cinema prende le mosse dall'immagine con l'obiettivo di far vedere che ogni movimento reale dell'idea consiste nel disfare la rappresentazione. Si potrebbe concludere, allora, rispetto a tutto quanto ha detto Deleuze e al nostro amore per il cinema, che c'è un vincolo assolutamente particolare tra filosofia e cinema, che spiega l'interesse sempre più grandi dei filosofi: forse il cinema è la prima critica non concettuale dell'immagine, che, ciononostante, esalta l'idea. Come vedete, tutto si gioca nel triangolo immagine-idea-concetto. La filosofia crea l'idea allorché critica la rappresentazione dell'immagine per mezzo del concetto. Il movimento del cinema è probabilmente diverso, non solo del cinema del passato, ma anche del cinema del futuro: il cinema crea a partire dall'idea, come dice Deleuze, concetti mediante l'immagine e al di là dell'immagine. Se così fosse, il cinema sarebbe un compagno della filosofia nel senso che si muoverebbe altrimenti. Il cinema sarebbe, in fondo, una filosofia senza concetti. Questa è l'ipotesi che volevo avanzare stasera.

\* \* \*

*Poiché lei ha affrontato la problematica della costruzione dello spazio-tempo nel cinema, vorrei conoscere le sue riflessioni sulla costruzione dello spazio-tempo nei film di due registi russi,*

*Andrej Tarkovskij e Alexander Sokurov.*

Credo che una delle idee di Deleuze riguarda appunto la differenza tra le arti; e la differenza degli stili, delle scuole, degli autori, si può ampliare alla grande differenza dello spazio-tempo, che è un'idea, dunque, di un regime delle immagini, sicché è possibile scoprire nella storia del cinema alcuni tentativi di creazione di spazio-tempo profondamente diverse, e altri che cercano di integrare spazio-tempo in modo nuovo. È vero che nel cinema russo esistono tentativi molto forti in questa direzione. Questo ha a che fare con la grande tradizione del cinema russo, con il lavoro molto speciale che viene fatto sul montaggio e sulla costruzione dello spazio. Quindi direi, perché non posso dire altro e non ho riflettuto molto sul tema, che credo ci sia in effetti una grande forza nella rappresentazione del limite dello spazio-tempo in tentativi che il cinema relativizza, nel senso della relatività.

*Il rapporto stabilito da Deleuze tra arte e resistenza, può essere considerato una teoria dell'arte, o come quel movimento dell'arte verso la politica al quale lei ha fatto riferimento precedentemente?*

È una domanda a cui è difficile rispondere. È difficile fare una teoria generale a partire dall'identità formulata da Deleuze tra arte e resistenza. Non dobbiamo dimenticare che Deleuze dice questo restringendolo alle società del controllo. Che l'arte non vada d'accordo con la comunicazione è un'idea generale, ma nella nostra società la comunicazione gioca un ruolo particolare, perché definisce la forma singolare dell'obiezione, in rapporto al tempo, per esempio, che nella società è controllo. Sebbene la tesi che sostiene che l'arte è resistenza sia una tesi valida oggi (e forse anche domani), non si tratta di una teoria generale dell'arte. Ci sono state epoche in cui l'arte era,

invece, un'arte dell'elogio, della celebrazione, dell'affermazione, e dunque, per nulla un'arte della resistenza o della dissidenza. Sicché direi che il valore della tesi di Deleuze risiede nella sua presa di posizione politica e prende le mosse da un dettaglio. Potremmo tuttavia chiederci se siamo veramente in una società del controllo, e se siamo d'accordo con la sequenza società di sovranità/società disciplinare/società del controllo. Qualora questa tesi politica fosse anche una tesi storica, allora potremmo comprendere la tesi "arte=resistenza". Ma se pensiamo in modo diverso storia e politica, allora ci sarebbe una discussione sulla tesi "arte-resistenza", e la questione della cultura sarebbe addirittura più complicata, perché nella cultura si ha anche la storia dell'arte, la storie delle epoche, forse si hanno molte definizioni dell'arte che si confondono, molte mansioni dell'arte in gioco. E per questo motivo la questione del significato politico della cultura è ancora più complicata della questione del significato politico dell'arte. Semplicemente direi che quando poniamo queste questioni la discussione sbocca nell'analisi della società contemporanea, giacché non è possibile fermarsi a una discussione su arte e cultura.

## Note

[1] Si tratta della conferenza poi confluita nel testo *Che cos'è l'atto di creazione?*, cit

## Parte seconda



## VII. Al fondo dell'essere. Note su *L'ultimo uomo* di Murnau

Niente fa risaltare meglio il genio di Murnau quanto l'utilizzo che egli fa dei codici dell'epoca. Poiché la sua sovrana maestria non li distrugge come vorrebbero alcune disposizioni arroganti del desiderio di sperimentazione. Piuttosto egli li addomestica, e per quel modo indiretto con cui li propone, al tempo stesso fermo e sorprendente, li piega al servizio di una poetica coerente, dove tali codici sono più rilevati che sviati.

Murnau dà sempre l'impressione di aver inventato questo o quell'espedito che sappiamo invece essere di uso corrente nel cinema degli anni Venti. Così che, come Eschilo o Sofocle, c'è nella sua arte un *classicismo superiore*, qualcosa di aurorale, che trasforma il già-visto in un mai-visto.

Prendiamo tre di questi codici d'epoca: la considerazione del carattere di classe della società, i virtuosismi tecnici del muto, il gioco espressionista degli attori.

Singolarmente, nel cinema tedesco e russo di quegli anni, la questione della classe investe l'impurità cinematografica, che, da questo punto di vista, segue la lezione del romanzo e del teatro. E lo fa secondo due orientamenti principali: un cinema populista e "miserabilista", un cinema didattico e rivoluzionario. Murnau può sembrare, ne *L'ultimo uomo*, che faccia parte della prima tendenza. Il film, ridotto alla sua sinossi, è un melodramma sociale. Ma quando lo si vede, ci si rende conto che ciò che Murnau trattiene del dispositivo

classista è la forma pura del Due. Ciò che potrebbe sembrare nient'altro che la storia sinistra di una decadenza, è in realtà l'esplorazione filmica delle risorse del Due. Ci sono due spazi, l'Hotel Atlantic e il quartiere popolare dove vive il personaggio principale. E una buona parte del film è consacrata al tra-due. È il *leitmotiv*, costantemente variato, del tragitto che porta l'eroe dall'uno all'altro dei due spazi. Inoltre, il Due si sdoppia all'infinito, come se fosse la legge tutto il visibile. L'Hotel Atlantic è esso stesso diviso in due livelli, uno, quello dei clienti e della direzione, l'altro, quello degli impiegati; ma questi livelli non entrano in rapporto se non per mezzo dei movimenti della macchina da presa che in realtà non porta a nessun vero incontro. A sua volta, il livello degli impiegati è diviso: tra lo statuto del portiere, che il protagonista vive gloriosamente, e lo statuto del guardiano delle toilette c'è un abisso materiale che ci viene presentato dal terribile scalone che discende verso le toilette come se scendesse all'inferno. Infine, questa ricorrenza del Due è colta da ciò che ne costituisce il vero segno filmico: le due uniformi, quella da portiere, con i suoi falsi galloni che fanno sì che l'eroe la sfoggi come se fosse un colonnello, e l'uniforme bianca dell'uomo della toilette. Come per il tragitto dall'hotel al quartiere, il motivo delle due uniformi fa da supporto a delle sottili variazioni.

È che l'arte di Murnau, in questo film come negli altri, consiste molto spesso nell'estrarre dalle differenze spaziali o sociali la pura opposizione dei due emblemi materiali. Così il Due si concentra finalmente nel cambio di uniforme, che metamorfizza in una serie di segni la sociologia apparente dei luoghi e delle funzioni. Grazie a ciò, Murnau giunge simultaneamente a conservare l'esattezza descrittiva (non si abbandona l'infinita materialità delle classi sociali), e ad installare il film in una polarità generale, esteticamente

trascendente rispetto al suo materiale classista, che autorizza un trattamento formale, e alla fine ideale, dello spazio, dei segni, e di ciò che viene scambiato tra loro.

Se ora si considerano gli artifici tecnici nati dal cinema “d'avanguardia”, sovrimpressioni, deformazione, ecc., si sa che essi portano generalmente verso un cinema reso isterico dalla volontà di rendere visibile l'effetto. Ora, la singolarità di Murnau sta nel fatto che nessuno di questi artifici è assente dal film, anche se la caratteristica principale della sua arte è una totale de-isterizzazione. Murnau in effetti (e *Tabu* è l'esito finale di questo desiderio) ha come mito personale un universo assolutamente disteso, dove ciò che si mostra è la calma essenziale, quasi senza tempo, del visibile nella sua totalità. Nel film di cui ci occupiamo, molte inquadrature della città, delle sue strade, dei suoi passanti, non hanno altro obiettivo che quello di contrastare la tensione dell'aneddoto con una visione distaccata, sempre uguale, senza *attenzione* per ciò che accade, per il mondo che ci circonda. Il risultato è che l'uso delle sovrimpressioni o delle deformazioni è destinato esclusivamente a inscrivere i differenti modi dell'eccesso: l'ebbrezza o il sogno. Queste forme non sono l'imposizione arrogante di uno stile. Esse derivano in modo naturale dal fatto che il personaggio, cessando di muoversi nella calma del mondo, inventa un altro regime della visibilità. La sovrimpressioni è anzitutto nell'essere stesso, come nel tale o talaltro momento singolare si dà nel personaggio. È anche in questo senso che questi artifici sono quasi come delle citazioni: convocati come ciò che si rende disponibile per mostrare con evidenza un'oscillazione in un altro universo. È così che la grande scena dove l'eroe gioca con la valigia non è solamente trattata per mezzo di virtuosismi tecnici, ma essa cita, in modo evidente, le regole dello spettacolo del circo.

Il gioco dell'epoca, per mancanza di sostenimento delle

parole, è di buon grado espressionista, con una sovraccentuazione gestuale o mimetica che teatralizza l'attore. Può sembrare che Emil Jannings faccia parte di questa tendenza, così come i primi piani delle comari del quartiere. Ma in realtà, l'uso che fa Murnau di questo gioco così analitico – un uso controllato e personale – s'inscrive in una visione ambiziosa, che tocca la questione da vicino e da lontano.

Occorre rendersi conto che, nel rapporto metafisico con il visibile come donazione calma e senza tempo proprio di Murnau, la poetica si offre anzitutto da lontano. Nel film ricordiamo gli ombrelli dietro la porta, la circolazione nella città, il gioco di finestre e di ombre. L'uomo non è per Murnau che un segno, un dispiegamento dell'universo che è la sola cosa veramente reale. Le inquadrature di Jannings sulla sua panca, nella toilette, mostra esemplarmente ciò di cui si sta parlando: il luogo, il muro, la luce, fanno dell'attore, come incorporato al visibile, il segno puro della desolazione, così puro che tale desolazione partecipa essa stessa in definitiva alla bellezza di tutto ciò che è. In queste condizioni, i primi piani – e il gioco espressionista che li ingigantisce – non è che una procedura di isolamento del segno, quando occorre indicare che tra questo segno e il senso dell'universo c'è una provvisoria disgiunzione. La figura maggiore è allora lo stupore: al tempo stesso incorporato e inconciliabile, il segno umano si separa visibilmente dal suo destino di essere parte dell'universo, in modo tale che esso è interiormente catturato dall'irreale, di cui il gioco del primo piano ci dona la struttura.

La libertà di Murnau è altrettanto grande in relazione alla questione dei generi. *L'ultimo uomo* è una commedia o un melodramma? Nell'allentamento universale che costituisce il fondo dell'essere, si passa dall'uno all'altro nello stesso punto. È così che i percorsi del portiere, tutti secondo lo stesso rito e lo stesso ritmo, possono designare la sovrabbondanza della

gioia o l'infinito della tristezza. Le scene del quartiere popolare, che ricordano il cinema di Tati per il riempimento lento e multiforme dello spazio, mantengono un confine equivoco tra il comico mattutino e la tragedia persecutoria successiva. Tutte le scene riguardanti le valigie e i bauli (oggetti-segni fondamentali, come lo sono le due uniformi) possono essere incantevoli o strazianti. Vi è che l'universo accetta univocamente che un oggetto, un luogo, un tragitto siano portatori di significati opposti: il suo essere proprio è ancora al di qua di tali opposizioni. Diciamo che la passione di Murnau è di filmare la valigia, o le uniformi, o il quartiere, in modo che essi si diano "realmente" e dunque al di sotto (o al di là) delle variazioni del senso o del genere che supportano.

È così che bisogna spiegare anche l'enigma apparente del film: la grande cesura che lo attraversa alla fine, e che fa venire, appena dopo una immagine di esilio assoluto e di morte soggettiva, una sequenza che si direbbe ripresa direttamente da una delle scene più buffe di Chaplin, in particolare di *Luci della città*. Questa cesura ci dice che la fiction, e i suoi generi disparati, non sono che dispositivi per captare una verità dell'universo, verità che è distribuibile allo stesso punto (qui, per lo stesso personaggio) secondo gli opposti generi. *La verità non ha genere*. Essa è neutra, perché è come una luce dell'universo stesso, e ciò che importa a Murnau è di far arrivare questa luce nei suoi film, mettendo al servizio di questa venuta la dissonanza superficiale delle immagini, delle tecniche e dei generi.

Murnau può quindi disporre liberamente dei materiali d'epoca, partendo da una tesi che solo il cinema può reggere: l'universo è incessantemente rilevato da una grazia d'esistere che avvolge il terrore che lo genera. Perché il cinema? Perché questo avvolgimento è quello della mobilità da parte della luce, *Nosferatu* qui ci guida: il terrore vi è propriamente sovvertito,

dall'interno della propria credenza, da un'aura luminosa che comincia da dei piani crepuscolari di prati e di cavalli selvaggi, e termina in un mattino solare dove morte e amore coincidono.

Il cinema di Murnau è quello del *tempo della luce*. È bene ricordare, nel film, il grande campo lungo, che altro non è che la cattura, lungo i muri, i tetti e le finestre, del passaggio dell'essere-luce. Ma anche, dal lato dell'Hotel Atlantic, il gioco delle porte, che sono al tempo stesso trasparenza e chiusura, e il fuori, sempre incantato. Per quanto riguarda il portiere, egli è il traghettatore, il segno che circola tra la trasparenza e il fuori.

Di questa cattura del movimento e di ciò che è chiuso dall'indifferenza calma di ciò che è aperto, Murnau ce ne offrirà senza dubbio la più splendida trascrizione nella sequenza di *Aurora*, ancora una volta separata da ogni narrazione, dove non c'è che il tram che scende a valle, e dove è il movimento stesso, e le lente circonvoluzioni che permettono di vedere, ad essere trasportati verso l'immobile, verso l'eterno.

Per Murnau, l'opposizione del nero e del bianco, che dispone il visibile nella sua disparità, non è la costruzione filmica di una materia. È ciò per cui ogni cosa è data solo nella misura in cui essa è la visibile venuta della sua immaterialità.

## VIII. La cattura cinematografica dei sessi: *Identificazione di una donna*

Questo testo è strettamente legato ad un film, *Identificazione di una donna* di Antonioni. È come il suo preludio scritto, in modo tale che il leggere qui va inteso come necessariamente accompagnato dal vedere e dal sentire. “Spiegazione del film”, come si suol dire, o, come si diceva una volta, “spiegazione del testo”. Genere che non appartiene alla critica ma alla didattica.

Aggiungo tuttavia: così come non credo che leggere un testo (spiegarlo) equivalga ad enumerare le catacresi, gli asindeti, le metafore o le sineddoche, nemmeno credo che spiegare un film significhi localizzare in esso gli zoom, i carrelli indietro o i fuori campo. Falso formalismo dei Diafoirus e Trissotin<sup>[1]</sup> del cinema. Ma nemmeno si tratta – è inutile dirlo – di raccontare la storia, di acclamare gli attori, di dire che ci si è divertiti moltissimo o di fare una riverenza. Il discorso giornalistico non apporta nessun rimedio a quello accademico.

Tenteremo, come sempre, il discorso del padrone, che non è altro che quello dell’Idea, cioè il modo in cui una forma, e solo una, iscrive il suo passaggio.

Cominceremo dal titolo. *Identification d’une femme* è una vera traduzione del vero titolo italiano. Diciamo che è un vero titolo, o meglio, la titolazione di una verità<sup>[2]</sup>. Quale verità? La seguente: ciò di cui il cinema è capace per quel che riguarda il sesso o la sessuazione, quello di cui solo il cinema è capace, è

di figurare sensibilmente, corporalmente, non – come si crede troppo spesso – la distribuzione dei ruoli sessuati, o le immagini di questa distribuzione, ma – ed è infinitamente più delicato ed originale – il processo di identificazione di ciò che l'essere sessuato significa per un soggetto.

Il fatto che una donna ami un uomo fa di quell'uomo l'identificatore di tale donna. Amare è un desiderio, pertanto un dovere, poiché desiderio e legge sono una cosa sola. Amare una donna determina per un uomo il dovere di identificarla. Sarà capace di sostenere tale desiderio, questo dovere? Domanda che non designa in alcun modo un ruolo o un tipo, perché in realtà costituisce un soggetto.

Nel film di Antonioni, una delle due donne sottomesse al processo d'identificazione – la seconda, Ida, interpretata da Christine Boisson – dice al suo identificatore maschile, il credibile Niccolò: «Sono una persona come te. È un caso che non siamo dello stesso sesso». Mi piace pensare che questo è ciò con cui si ha a che fare nel cinema, per quel che riguarda la sessuazione, è proprio questo caso, la cattura di questo caso e di tutte le conseguenze del caso: essere di questo o di quel sesso.

Ciò che Ida sostiene è che in primo luogo, prima del caso del sesso, c'è un'umanità identica in ogni sua parte, un'umanità generica, un'umanità costruita sull'identità o la somiglianza, e non sulla differenza o l'enigma. Nel film viene presentata, inoltre, un'immagine particolare di questa costruzione. Il personaggio maschile è un regista, come in *8 e ½* di Fellini, con il quale il film di Antonioni mantiene una sorta di dialogo, a volte inconscio. Questo regista ha un'idea molto vaga di un film, che dovrebbe essere un film su una donna, o a partire da una donna. Cerca, di conseguenza, un volto di donna. Attacca alla parete, a casa sua, foto di donne, tra cui si riconosce chiaramente Louise Brooks – nostalgia senza scopo – e anche



altre, ritagliate da riviste. Quella che preferisce è la foto di una terrorista, probabilmente delle Brigate Rosse. È l'unica foto unita a quella di un uomo, il suo amante, anch'egli un terrorista. Entrambi sono prigionieri. Niccolo, il cineasta, dirà a Ida: «Sono vite coerenti», e commenterà: questi due hanno la stessa visione del mondo, corrono gli stessi rischi, condividono ciò che sono e ciò che fanno. Si possono allora sognare, o identificare, come rappresentanti di un'umanità dell'identico e del condiviso. Si può immaginare che la differenza casuale dei sessi non fa cadere una tale identità di coppia dell'umanità identica.

C'è un'arte fondamentale che sostiene la tesi di un'umanità generica garantita dall'identità, un'arte in cui trionfa, sia pure in modo violento, l'universalità dei tipi umani. Quest'arte è l'epopea, il racconto epico dell'affermazione di sé, la negazione eroica del negativo. Il cinema cospira con l'umanità affermativa quando accetta di misurarsi con l'epopea, con il suo spazio, con i suoi eroi taciturni, dove il Medesimo si confronta con il Medesimo per la gloria della Medesimezza. Più di una volta è successo a Griffith o Ejzenštejn o Ford. Quasi mai ad Antonioni. Ciò che è in gioco nel film di cui parliamo concerne solo in modo allusivo e di sfuggita questo orientamento generico, questa umanità il cui tormento, se esiste, è quello delle identità, e non delle differenze. L'aggiunta casuale della sessuazione provoca nel cinema di Antonioni, e in definitiva in tutto il cinema, una separazione radicale e dolorosa, un'ignoranza violenta, una sorta di esilio frastornato. Soprattutto, il caso sessuato pone all'ordine del giorno la necessità di una identificazione dell'altro sesso, di un lavoro dell'etero, o dell'eterosessuale, la cui scena effettiva – il processo reale – non è altro che quella dell'amore o del tentativo amoroso, di cui il cinema si propone come il testimone artistico privilegiato.

In questo senso il cinema, o almeno un cinema – però un cinema essenziale –, è un'arte dell'amore, un testimone nel pensiero dell'amore come identificazione della differenza. Anche il romanzo è un'arte dell'amore. Ma il romanzo tratta l'amore come destino. Inscrive tale destino nella breccia tra il sublime della rinuncia e le illusioni perdute della fusione simbolica. Il cinema, di certo, riprende di buon grado il romanzesco, e, di conseguenza tanto la rinuncia quanto le illusioni perdute. Vorrei almeno suggerire che non è lì che si annida il suo proprio genio, che la cattura cinematografica, nella piega e nel ripiegio del visibile e della parola, dei corpi luminosi o dei segni oscuri, punta all'identificazione, alla storia dell'identificazione. Che concerne il caso del sesso come tale, lo legittima come caso e come conseguenza del caso.

Il cinema pone, attraverso l'esibizione e l'evasione dei corpi e il lavoro incessante dei segni, i seguenti interrogativi: se il sesso è il supplemento contingente che colpisce e divide l'umanità generica, si può sperare di riunire tale supplemento con questa genericità? Esiste un'umanità della sessuazione o è per essenza inumana? Si può rispondere a questa domanda mostrando, in situazioni al tempo stesso singolari e tipiche, come si realizza l'identificazione dell'altro sesso, dall'interno della relazione amorosa o di ciò che se ne suppone. Poiché, se tale identificazione è possibile, nulla impedisce che la si possa riunire con la potenza dell'identità e della somiglianza dell'umanità generica. Se è impossibile, la divisione è irreparabile, e il motivo stesso dell'umanità, nel minimo dell'identità che richiede, rimane ferito, offeso.

La domanda può essere fatta in altro modo: l'amore è la scena dove il fondamentale Due dei sessi produce laboriosamente un pensiero edificante della propria dualità? O è sempre il testimone stracciato di un'identificazione impossibile, di un Due che solo esiste amorosamente

nell'enigma e nell'esilio?

O anche: l'amore è umano o inumano?

Un grande esempio attesta che questa è una delle questioni centrali del cinema e mostra perché lo sia: è quello delle scene di sesso, che sono simultaneamente l'ossessione e la croce di questa arte del visibile.

Il cinema è l'unica arte che può pretendere di catturare, fissare e trasmettere l'atto sessuale. Esistono romanzi pornografici. Ma l'immaginario gli basta e avanza. Il potere che hanno le parole di nominare l'inesistente può rendere pornografico qualsiasi paragrafo. Non c'è alcuna necessità del sesso reale. Il cinema, da parte sua, ha offerto sempre di più testimonianza del reale, degli organi, delle posture, delle grida e del sudore. Ha posto in atto la sua visibilità ripetitiva. Da molto tempo, sotto le più dure forme di censura, il cinema ha fatto sapere che poteva catturare e trasmettere l'atto sessuale, che solo lui era in grado di farlo veramente, che gli bastava mostrare – ciò che si chiama mostrare – una caviglia, una scollatura, una calza nera o un simbolo per far tremare chiunque voluttuosamente di fronte all'idea che tutto sia visibile e che non esiste per il cinema alcuna intimità che non possa essere forzata ed esposta. Da questo punto di vista, come si è sottolineato tante volte, ciò che è pornografico è il cinema nella sua essenza, o meglio nella sua possibilità essenziale.

Tuttavia, in quanto arte, il cinema impone un interrogativo e non un commercio. Non vende condimenti sessuali. E la sua domanda è molto chiara: la pornografia, intesa come esposizione del sessuale, ma presa nella sua riunione con l'amore, è umana o inumana? Può esistere una esposizione del sessuale – inclusa la semplice nudità – che testimoni un processo di identificazione della differenza? Oppure ogni esposizione del sessuale riporta all'inumanità oggettiva di ciò che non comporta alcun pensiero?

Antonioni affronta il problema con molto coraggio nelle tre scene a carattere sessuale del film, scene che spinge sino al limite del pornografico, considerando l'anno di uscita del film, il 1982.

La difficoltà principale, come si sa, è che la soggettivazione del gesto sessuale è la sua unica opportunità di umanizzazione. Come trovare nel visibile i segni di tale soggettivazione quando la cattura cinematografica circoscrive strettamente, all'interno della cornice, l'agitazione dei corpi o l'ostentazione sin troppo alterata, sin troppo pittorica, del suo riposo dopo la *performance*? Questa difficoltà diventa più acuta per il fatto che, contrariamente a quello che vogliono fare alcuni libertari, per i quali il sesso è la forma stessa e multiforme dell'emancipazione, non c'è nulla di più monotono, più limitato, più consunto che il repertorio delle posizioni sessuali. Sembra quasi impossibile, nel cinema, arrivare alla conclusione di un processo di identificazione delle differenze, quando la più piccola scena di nudo provoca nell'atto una deprimente sensazione di *déjà vu*, e si desidera fortemente che gli attori scendano il prima possibile da questo letto dove sembrano irriconoscibili, dove sono all'opposto di ogni identificazione, più o meno indifferenti o sostituibili. Se non sono già, per dirlo chiaro e tondo, dei sostituti, così come è imposto dall'uso, da tempo in auge, di controfigure nelle scene di sesso.

Il problema può essere enunciato nel modo seguente: come filmare in immanenza una scena sessuale? Come subordinarla al processo identificante dell'amore?

Antonioni tenta di rispondere a questo interrogativo in tre modi distinti. Ma alla fine dei conti, a mio avviso, risponde negativamente. La sessualità – ci dice il film – per il suo stesso tentativo di affermare il contrario, non può essere il luogo dove si identificano i sessi. L'atto sessuale è cieco alla differenza dei

sessi; è, per quanto riguarda l'identificazione di una donna, il luogo dove si sviluppa l'opacità maggiore.

Ma descriviamo i tre tentativi di Antonioni. Essi riguardano la donna più difficile da identificare, Mavi, la donna che fugge e sparisce, l'aristocratica che è anche, forse, lesbica e prostituta, a meno che tali categorie non siano solo proiezioni immaginarie dell'uomo.

La prima scena sessuale si articola intorno a delle posizioni classiche. L'uomo lecca con determinazione la donna che si accarezza i seni. Poi la penetra davanti mentre lei, con le ginocchia sollevate, lo cinge con le cosce. Prima ha avuto luogo l'iniziativa femminile: la donna che decide e che, in piedi e in mutande sul letto, tende la mano verso l'uomo. Gli strumenti filmici della soggettivazione non si radicano qui nella successione delle posizioni né da ciò che si desume dai volti o dalle parole. Risiedono soprattutto nello stabilire una distanza che non è tale, dato che i corpi sono filmati da troppo vicino per dare alla scena un tono di oggettività, un vero piano d'insieme, una vera descrizione, e allo stesso tempo da troppo lontano perché si possa parlare di un primo piano pornografico. Ma tutto suggerisce che la violenza fisica della sequenza, molto intensa, molto tirata, è anche una sorta di annodamento cieco dei soggetti amorosi, senza nessuna possibilità di una vera identificazione.

Nella seconda scena, il corpo di Mavi appare a testa in giù, e si tratta in pratica di una masturbazione: la donna guida la mano dell'uomo verso le sue natiche e dopo si vedrà, ancora una volta senza un vero primo piano, che l'uomo affonda le dita profondamente, quasi rudemente, dentro la donna. Qui, nuovamente, la distanza è al tempo stesso troppo breve e troppo lunga. Inoltre, ci sono diversi inserti, come le inquadrature della mano della donna che stringono il lenzuolo nel momento dell'orgasmo. Questa scena, d'altra parte, è

consacrata più al godimento che al desiderio. Occorre porla in relazione con le dichiarazioni di una ragazza, in un'altra sequenza del film, sequenza che si sviluppa in una strana piscina. Questa ragazza afferma di essere stata a letto con Mavi, e dà così luogo al registro lesbico dell'identificazione. Interrogata dal protagonista maschile, che sta cercando Mavi che è scomparsa, la ragazza sostiene tre cose. Primo, che la castità potrebbe essere una soluzione, dato che lei – la ragazza – è incapace di amare; secondo, che la masturbazione è la cosa migliore; infine, che la masturbazione fatta da una donna è più dolce di quella fatta da un uomo. La scena di cui parlo è una contrapposizione di questi tre motivi, poiché coniuga l'atto sessuale con la possibilità dell'amore, include la masturbazione in una gestualità più vasta, ed è eterosessuale. È certo, tuttavia, che il godimento si connette lì con una violenza nella quale l'uomo, che presta il servizio, è, per così dire, cancellato, e in modo tale da poter essere tranquillamente sostituito da una donna. In tal modo le lezioni della piscina sono anticipate nel loro inverso sessuale, come una maledizione retroattiva.

La terza scena rinuncia ad ogni rappresentazione plausibile dell'azione sessuale. I due corpi sono tesi, stretti l'uno all'altro, filmati questa volta all'interno della stessa inquadratura – la donna davanti, l'uomo di spalle – e si muovono sinuosamente, come in una danza orizzontale, celati dai movimenti delle lenzuola bianche che sono di fronte a loro, agitate dal vento. Si vedrà per la prima volta, ma in modo innocente, il pube della donna e anche, di sfuggita, per un secondo, il sesso dell'uomo in posizione di riposo. La partita giocata in questo caso è quella di un'estetizzazione esplicita, nella quale il nudo è al servizio dell'immagine e del movimento, e l'insieme si offre realmente ad uno sguardo che è presupposto, sebbene il prezzo sia quello di un insieme asessuato. Il che vuol dire che questa scena rinuncia

all'immanenza allo stesso tempo in cui rinuncia all'atto sessuale propriamente detto. È questa scena che afferma, nel registro della sublimazione, che non c'è relazione sessuale, e che pertanto non arriva mai, al momento dell'atto, alcuna identificazione.

Pertanto la tesi di Antonioni, filmicamente dimostrata, è che, in qualsiasi caso, la sessualità non dissipa mai l'enigma del sessuale.

La questione è sapere se questa tesi si riferisce al cinema o al reale. Ricordiamo che il protagonista è un cineasta che cerca una figura di donna per il suo film. Bisogna dunque intendere che l'identificazione di una donna, nel cinema, non può procedere per mezzo dell'esibizione dell'atto sessuale, per quanto raffinata essa sia? O che ciò di cui il cinema può attestare è che l'atto sessuale non contribuisce mai all'identificazione di una donna? Il film di Antonioni è ben attento a lasciare questo punto in uno stato indecidibile. Se si ammette che dispiegare nel visibile il processo intra-amoroso dell'identificazione di una donna definisce un intero aspetto del cinema, e se ciò che è stabilito è che l'atto sessuale, nel cinema, per quanto sotto o sovrarappresentato che sia, non compromette questo processo di identificazione, allora noi saremo portati a pensare che la tesi del film di Antonioni è una tesi del cinema sul reale, un annodarsi del cinema con il reale dell'amore. Ed è certo infine, che è la sessualità ciò che occorre identificare e non ciò che identifica.

Diciamo anche, più in generale e per il fatto stesso che il cinema è un'arte del denudare, che il denudamento di una donna è estraneo alla sua identificazione.

Oltre alle scene sessuali, c'è nel film di Antonioni – come in moltissimi altri film – una notevole presenza di nudi femminili, più specificamente visti nel momento in cui la donna si spoglia o si riveste. C'è anche una scena di

un'indecenza rara, la cui protagonista è questa volta Ida, la seconda moglie. Filmata da lontano, alla fine di un corridoio, totalmente nuda, Ida si alza dal sedile del water, si pulisce ed esce dall'inquadratura. Tutto questo perché? Nell'economia discreta del film, si tratta di una delle tante puntualizzazioni di una questione essenziale, vale a dire che *l'intimità* di una donna non si lega nella maniera più assoluta con la sua identificazione. Questa critica sobria dell'intimità e dell'intimismo come luoghi presupposti dell'identificazione delle posizioni sessuate è di grande pertinenza. In fondo, l'enigma è pubblico, e deve essere trattato come tale.

Quindi, una volta depurata da tutte le ipotesi intimiste, e pertanto di ogni psicologismo, incluso quello sessuale, come procede l'identificazione? Quali sono i suoi termini?

Vorrei dimostrare che ciò che il film di Antonioni ci invita a pensare come film, con i suoi luoghi e i suoi tagli, i suoi colori e le sue lentezze, è questo: il processo di identificazione di una donna con l'amore dipende, in quello che si riferisce all'uomo, da una capacità di *decisione* che nella maggior parte dei casi è assente. O anche: si crede che una donna sia un enigma e si crede al contempo che ciò di cui si tratta sia di conoscerla. Ma in realtà si tratta di deciderla.

Di conseguenza, la cattura cinematografica dei sessi aspira a trattare, nel visibile, l'articolazione di tre termini: la decisione, la sparizione, l'enigma. Non si tratta di dire, ma di mostrare, e perciò di dimostrare che risulta fallace credere che sia l'enigma di una donna, attestato dalla sua sparizione, ciò che rende impossibile decidere l'amore. Perché è la mancanza di decisione, al contrario, ciò che fa sì che tutto si trasformi in enigma e che dà luogo alla sparizione della donna.

Il genio di Antonioni consiste nel sommergerci nell'ordine ideologico della rappresentazione mascolina, che colloca l'enigma al posto di comando, e nel farci vedere,



discretamente, che una decisione reale avrebbe chiarito tutto.

In funzione di tale dimostrazione si ordinano i principali dispositivi formali che costituiscono lo stile di Antonioni. Stile che potremmo chiamare un manierismo al ralenti o, in senso inverso, una narrazione carica di ornamenti. Nel film di cui ci stiamo occupando si osserveranno in particolare tre espedienti formali chiaramente relazionati con il motivo che ho appena finito di chiarire: quello della triangolazione tra enigma, sparizione e decisione. Triangolo dove opera, e alla fine fallisce, il processo d'identificazione di una donna.

1. L'espedito più conosciuto è la posta in gioco della visibilità dell'enigma, per mezzo del procedimento dello sguardo da lontano, o dell'allontanamento dello sguardo, che fa sì che un frammento del mondo, a seconda che lo si delimiti in questo o in un altro modo, può cambiare di significato. È questo il tema di un intero film, *Blow Up*. In quanto a *Identificazione di una donna*, lì troviamo l'uomo che qualche volta, sicuramente vicino ad un'auto verde o blu, sorveglia dalla strada l'appartamento di Niccolò. Lo si vede di scorcio dalla finestra, molto piccolo, nascosto in parte dagli alberi. Ci sono anche, nella lunga sequenza dell'accoglienza degli aristocratici amici di Mavi – la donna che bisogna identificare – i bisbigli, gli sguardi torbidi, le scene di gruppo indecifrabili, legate l'una all'altra lentamente, nella solennità da salone alla Visconti, mentre crescono i turbamenti e le incertezze del personaggio a sua volta guardato in questo modo da coloro che sta guardando. C'è anche, tra i rami di un pino, di fronte alla finestra, uno strano oggetto – simbolo di questa opacità che la distanza crea nel reale – che non è un nido di uccelli né una pigna, tantomeno un nido di vespe, e che mai sapremo cosa sia. Con ciò abbiamo la vera cifra della non identificazione.

Ma l'importante è che, considerata nel suo insieme, questa indecidibilità introdotta nello sguardo dalla distanza è

totalmente sospesa dall'incapacità del protagonista di decidere che cosa conviene fare affinché cessi. Anche quando Niccolò esce di casa per camminare verso la presunta spia, è solo perché è Mavi a dargli l'idea. Non andrà mai a cercare l'oggetto che sta sull'albero. Non interromperà il crescere dell'angoscia interrogando seriamente le persone che partecipano al veglione aristocratico. In fondo, l'enigma gli conviene. Gli conviene come sostituto della decisione. Perché? Perché l'enigma presenta il reale come problema della conoscenza, mentre il reale è sempre nell'ordine dell'atto. Ma il protagonista maschile non vuole sapere nulla di questo atto reale. Pertanto, l'identificazione si presenta al tempo stesso come un problema poliziesco e, nell'evitare l'atto, che è l'unico che possa fondarla, si esaurisce forzatamente in una tranquillizzante constatazione di fallimento.

2. Il secondo espediente formale è la disseminazione del processo di identificazione in uno spazio nullo o oscuro, o entrambe le cose contemporaneamente, spazio dove tutto è reversibile e dove si cancellano le tracce stesse del processo. Innanzitutto c'è la scena interminabile nella nebbia. Niccolò, per una volta, ha deciso qualcosa e porta Mavi in una casa isolata in campagna. Ma la nebbia cade sulla strada, strane barriere luminose impediscono all'auto di proseguire, si vedono i segnali dei fari, si odono i rumori degli automobilisti: "loro" hanno sparato, "sì" è trovato un corpo nel fiume... Niccolò alterna le fugaci intuizioni nella nebbia con inutili gaffe. Una sorta di velo grigio-azzurrognolo fa sparire ogni cosa. Esasperata da tutta questa strana e confusa mescolanza di forme di oscurità, Mavi se ne va camminando e subito dopo scompare. Una strana apatia si impossessa allora di Niccolò, che ritorna alla sua indecisione primordiale. Alla fine è Mavi che ritorna nell'auto, e gli amanti trovano una casa (un casale gelato e corrosivo dal vuoto), ma l'assenza di allegria e di energia

ha già corrotto ogni cosa, e l'ultima scena sessuale (la più estetizzante) sarà il preludio alla perdita definitiva di Mavi.

L'altra scena, questa volta con Ida, fa naufragare simmetricamente quella che sembra una decisione (passare alcuni giorni a Venezia) in uno spazio inappropriato. Si tratta della "laguna aperta", il luogo dove le acque veneziane si aprono al mare, luogo senza punti di riferimento, bianco e grigio, dove gli amanti vanno in barca e dove Ida sente solamente paura e desolazione. Il mormorio del mare (come osserverà l'uomo), unico rumore in questo luogo, è come un ritmo funebre, o una melodia monotona priva di senso. Niccolò chiede scusa e attribuisce la sua predilezione per un tale deserto (un deserto grigio, che viene dopo il rosso) alla ricerca dell'ispirazione cinematografica. Ma ancora una volta lo spazio è come un penultimo tempo. La rottura avverrà quello stesso giorno.

3. Il terzo e ultimo procedimento, quello che risulterà decisivo, dispone in uno spazio serrato, o molto ridotto, il momento puro del non agire. Il momento in cui un gesto non avrà luogo, una parola non sarà pronunciata, e l'identificazione fallirà, definitivamente, mentre l'amore ingannava sulle sue possibilità. Possiamo chiamare tale procedimento la formula della controfuga. Passo allora a spiegare questa espressione. Nei film di Antonioni, come in molte opere d'arte, sembra in primo luogo che l'essenza di una donna consista nel fuggire, nello scomparire. Questo è il caso di Mavi, l'aristocratica, forse sorvegliata, forse mantenuta, forse lesbica, che un bel giorno scompare. È il caso anche della sua altra, Ida, di cui sappiamo nel finale che è incinta di un amico e che per tanto aveva nascosto – o fatto sparire – agli occhi del protagonista maschile, una parte essenziale di lei. Sì, lo schema "una donna fugge e un uomo vaga errando alla sua ricerca" sembra essere la trama di molti film, in primo luogo di quelli di Antonioni.

Ma se guardiamo più da vicino, e specialmente se rivediamo tutto a partire da ciò che ho denominato il momento filmico del non agire, occorre pensare in un altro modo. In verità, la donna fugge per creare uno spazio di decisione in colui che ama, di cui però non può sapere, proprio per la mancanza di una decisione, se a sua volta la ama. Se lei scompare, egli dovrà almeno decidere di cercarla. E come dice Pascal, se la cerca è perché veramente l'ha incontrata, vale a dire, veramente l'ha amata. Lo stesso vale nel caso di Ida: se lei enuncia ciò che rimaneva nascosto, l'amico da cui è rimasta incinta, il protagonista dovrà decidere se la vuole al punto di passare sopra tale circostanza, di entrare con lei e per lei nella paternità e nell'amicizia, e non solamente nell'essere compagni e nel sesso.

Ora, che cosa fa il personaggio? Cosa fa l'uomo? Non è neppure sicuro che stia cercando Mavi. Quella che capisce che è necessario che tale è il suo desiderio è Ida, e sarà lei a trovare la traccia della donna scomparsa. Qui abbiamo la scena chiave, il momento filmico del non agire. Siamo su una scala stretta, il cui schema a spirale, filmato astrattamente, evoca un labirinto. Non è forse Ida-Arianna che ha saputo condurre al nostro debole Niccolò-Teseo fino al Minotauro, la donna che egli deve identificare? Lui è in cima, sul pianerottolo, proprio di fronte alla porta di Mavi. Lei arriva, non può aprire la porta chiusa, sospetta della sua presenza, fuma una sigaretta... Insomma, gli dà, ancora una volta, tempo per decidere. Ma lui non si muove, la lascia entrare, chiudere la porta, se ne va stringendosi nelle spalle, strette come la scala a chiocciola. Dalla finestra, in cima, senza che sia dato sapere se è o no visibile a lui, Mavi, con il volto sconvolto, lo osserva allontanarsi lungo la strada.

E quando Ida, tra le due porte di cristallo, dice a Niccolò la sua situazione (l'amico, il bambino in arrivo), lui non dice nulla, fa come se il suo silenzio sia eloquente, utilizza la

scienza fallace – molto maschile – del silenzio eloquente, e se ne va senza che si possa sapere ciò che avrebbe fatto, o potuto fare del reale così attivato.

Così siamo resi edotti, dalla forza agente delle forme, dalla nebbia azzurrina, dalla lontananza delle immagini, la lentezza delle cerimonie, il rumore triste del mare, la fuga delle donne, l'indecisione degli uomini, l'immobilità degli oggetti d'arte, l'impotenza delle parole, di quello che è posto all'ordine del giorno, e fa naufragare questo motivo centrale del cinema sin dalla sua invenzione: l'identificazione di una donna.

Ciò che pone l'identificazione all'ordine del giorno è la casualità amorosa di un incontro per il quale, immediatamente, due frammenti di umanità indivisa entrano nel gioco della differenza e del suo pensiero. La sessuazione brutale di tutte le cose per la casualità di un incontro: questo è ciò che introduce, molto al di là delle aporie dell'atto sessuale, nel labirinto dell'identificazione.

Ma ciò che la fa fallire, almeno per Antonioni, ma anche per molti altri, è, sia detto chiaramente, una contraddizione filosofica. Per la polarità maschile – ed è forse ciò che le è più essenziale –, identificare è conoscere. E poiché in realtà non c'è nulla da conoscere e la nudità pornografica stessa non fa conoscere nulla di una donna, c'è in modo forzato, un mistero che invade a poco a poco l'universo. Per la polarità femminile, tutta la questione sta nel fatto che l'amore si decida esplicitamente, per quanto non sia che per una dichiarazione d'amore. Questa volta si tratta dell'atto, non della conoscenza. Se un'eccessiva indecisione dà il via ad un eccessivo mistero, lo si aggraverà con il ritiro o la sparizione che offre così, per un ampliamento deliberato dell'enigma, un'ultima opportunità alla decisione.

Antonioni è un maestro unico nel toccare questo movimento dell'enigma, e tale questione dell'atto mancante

che è ciò che farebbe dissipare il suo amaro incantesimo. Per questo è giustamente un cineasta dell'identificazione della donna, nella misura in cui questa identificazione, per il fatto che è impossibile per un uomo, resta un esempio di quelle forme di reale impoverito che, ancora oggi, gli si propongono.

## Note

[1] Si tratta di due personaggi di Molière: Thomas Diaiforus è un medico pedante ne *Il malato immaginario*, mentre Trissotin è un poeta di scarso talento in *Les femmes savantes*.

[2] Lasciamo qui intatto il discorso di Badiou, visto che il riferimento al titolo francese del film di Antonioni serve (anche retoricamente) all'autore per introdurre il problema della verità.

## IX. La fine di un inizio. *Tout va bien*

Proponiamo una formula: *Crepa padrone: tutto va bene* è un'allegoria della sinistra che giunge alla sua fine. È un film consacrato a ciò che ha avuto luogo tra il 1968 e il 1972, ma che non può e non vuole essere consacrato in modo sintetico che sotto l'ipotesi non esplicita (incosciente?) di una fine.

Più precisamente: della fine di un inizio. È questa incertezza degli inizi (la loro fine apre al “vero” inizio, o al (re)inizio di ciò che c'era prima dell'inizio?) ciò che fa sì che questo film sia al tempo stesso aurorale e crepuscolare, così come è al tempo stesso, nella sua screziatura, rosso e blu.

Si può anche dire: esso si iscrive all'interno di un genere virtuale, quello del *bilancio politico*.

In secondo luogo, è un ritorno al cinema, dopo i lunghi anni sperimentali, successivi al '68, dove Godard subordina interamente la fabbricazione collettiva delle immagini agli scopi della militanza. Ritorno al cinema, perché è un film, un “vero film”, con dei divi (Montand e Fonda), un soggetto, uno sviluppo... Può anche essere una chance offerta a Gorin, compagno degli anni rossi, degli anni duri, di impegnarsi con il “vero” cinema. Ma è un ritorno interamente condizionato da una materia particolarmente resistente alla finzione filmica: l'attualità pulsante, la situazione in movimento del Paese. È un film pressoché impossibile, in quanto appartenente ad un Paese, in quanto film profondamente francese. *Crepa padrone* è altrettanto irrealista di ciò che apporta al reale della Francia. Il reale



“gauchista” della Francia, che una spettrografia filmica può far vedere attraverso l'enorme grossolanità di una realtà francese (Pompidou...) che era la meno di sinistra possibile.

Prendiamo allora uno per uno i tre termini della formula: *gauchismo*, *terminante*, *allegoria*.

## *Gauchismo*

Siamo d'accordo (si capisce dall'intelligenza del film) nel definire “gauchismo” una forma di coscienza politica rivoluzionaria che, se da una parte conserva (e al tempo stesso riattiva) le maggiori categorie del marxismo, dall'altra si oppone violentemente all'interpretazione e all'uso di queste stesse categorie da parte delle organizzazioni ufficiali della sinistra, come il Partito Comunista Francese e il suo satellite sindacale, la CGT[1].

Il film crea un palcoscenico dove mostrare le due parti di questa definizione. Anzitutto, si tratta di episodi tipici della lotta di classe, il cuore del film racconta in modo stilizzato uno sciopero con occupazione e sequestro del padrone in una fabbrica dell'industria alimentare (l'episodio è ispirato da diverse azioni della sinistra extraparlamentare in una sordida fabbrica della *banlieu* parigina dove si confezionava il prosciutto Olida). La fine del film mostra un intervento violento di un gruppo di militanti (maoisti ovviamente) in un supermarket di provincia, che insegnano (obbligano?) ai clienti ad oltrepassare le casse senza pagare. Questo episodio evoca in particolare la grande manifestazione organizzata all'interno del BHV[2], nel 1971, dall'UCFML[3] (altro gruppo maoista, al quale appartenevo). I due “testimoni” piccolo-borghesi (il cineasta Montand e la giornalista Fonda si ritrovano un po' per caso in mezzo a queste peripezie).

Il *leit motiv* è poi quello della classe operaia. Il film ci presenta tutta una gamma di operai e operaie, giovani e vecchi, bianchi e neri, attivi nello sciopero o più defilati, organizzati (nei gruppi maoisti ovviamente) o non organizzati, sindacalizzati o non sindacalizzati... Nel momento culmine dello sciopero (che è onestamente presentato come piuttosto minoritario, almeno nella sua dimensione più radicale), gli occupanti cantano in coro al padrone: «Se tu continui, la classe operaia ti farà il culo a strisce (*te bott'ras le cul*)».

Nel film viene mostrata la legittimità della violenza di massa. Ci sono scontri continui, con i quadri dirigenziali, con i bonzi sindacali, così come nella fabbrica e nel supermarket. Si impedisce al padrone di andare a pisciare, affinché corra lungo il corridoio schernito da tutti. Una giovane operaia declama una sorta di cantico alla lotta...

Tutto questo si inserisce nel sentimento del movimento storico. La finzione è in effetti alternata ad una sorta di *reportage* confezionato a partire da una serie di episodi reali. In modo particolare la repressione, da parte del CRS[4], all'aperto, di una spedizione guidata nel 1969 dalla "Gauche proletarienne" (l'organizzazione maoista più vistosa di quel periodo[5]) alla fabbrica Renault di Flins. Spedizione dove un giovane militante, Gilles Tautin, troverà la morte.

Ecco allora come stanno le cose per quanto riguarda la fedeltà al marxismo. Sul secondo punto (il duro conflitto tra il PCF e la CGT), si noterà soprattutto, oltre alla bagarre negli scaloni dell'edificio dell'amministrazione della fabbrica, la lunga tirata del burocrate sindacale, perfettamente simmetrica alla tirata del padrone e, di conseguenza, sullo stesso tema: l'oggettività economica. Formalmente, questa tirata, lenta, pronunciata a fatica, al tempo stesso triste e minacciosa, è una compiuta stilizzazione di ciò che all'epoca rappresentavano i sindacati per l'insieme del movimento maoista. La statistica, la

prudenza ragionata, l'appello alle elezioni, la denuncia dei "provocatori", tutto questo si oppone radicalmente al "gauchismo" (era d'altronde la parola del PCF) che privilegia la forza soggettiva dell'istante, la volontà locale di rottura e di innovazione, la riserva creatrice che mette in luce ogni conflitto reale.

Il "gauchismo" è qui mostrato come il regno, che vale per se stesso, della pura possibilità soggettiva contro il maneggio tattico e procedurale della massività oggettiva.

Questa opposizione rende possibile, agli occhi dei "gauchistes", che una lotta locale, anche isolata, abbia un valore esemplare. Lungo tutto il film di Godard/Gorin, che non abbellisce la situazione, si sente la forza, ma anche l'angoscia, di questa sorta di esemplarità solitaria.

Bisogna dire che questi tratti sono ingigantiti dal fatto che il referente politico, che dimora innominato (non si parla indistintamente che di "maoisti"), è l'organizzazione "Gauche Prolétarienne", che all'epoca, poco prima del suo autodissolvimento, esacerbava in maniera particolarmente carica di retorica i temi della violenza, dell'esemplarità, del culto del presente, o della rivoluzione imminente. Ne risulta una visione sottodimensionata della situazione globale, uno scarto terribile (e che causerà più tardi il rinnegamento, l'adesione alla "democrazia" parlamentare, di numerosi quadri di questa organizzazione avventurista) tra ciò che viene detto o annunciato e la situazione globale del Paese.

Vedremo allora che il disegno artistico e "morale" di Godard viene organizzato attraverso questo contesto politico iperbolico, che gli servirà in effetti come principio energetico per la sola cosa che in realtà gli interessa: la conversione delle coscienze.

Ciò detto, il film gioca il gioco che fu di tutti i gruppi maoisti che intervenivano attivamente (e non in modo

istituzionale o come faccenda di routine) nelle fabbriche, sia la GP che l'UCFML o la VLR (*Vive la Revolution*): una franca ostilità al sindacalismo, al quale si oppone l'unità immediata, e politicamente attestata nel divenire della situazione, della massa operaia (nei fatti: di un'avanguardia concreta legata alla maggioranza anonima, e filtrata dagli episodi reali dello sciopero, dell'occupazione, del sequestro, ecc.).

### *Terminante*

*Tout va bien*<sup>[6]</sup> è un titolo ambivalente, una sorta di dichiarazione deliberatamente eccedente non solo riguardo la situazione in Francia nel 1972, ma eccedente anche rispetto a su ciò che, di quella situazione, il film mostra. Gli intenditori sanno che questo stile è quello dei rivoluzionari cinesi, usata principalmente durante gli anni “duri” della Rivoluzione culturale (tra il '66 e il '68), ma diffusa alla fine durante tutta la durata dell'influenza della “banda dei quattro” (Chiang Ching, Yao Wen Yuan, Wang Hong Wen et Chang Chung Chiao), tra il 1966 e il 1976. Si aveva l'abitudine allora, quando i pericoli si accumulavano e i problemi politici diventavano inestricabili, di scrivere lunghi articoli dal titolo: “La situazione è eccellente”. Cosa che non si comprende se non alla luce di un enunciato di Mao: «I disordini sono una cosa eccellente». Prova che i quattro erano in realtà cinque.

Godard/Gorin appartengono in ogni caso a questa cultura, quando proclamano filmicamente, non senza humour (ma neppure le affermazioni di Mao ne sono prive), che “tutto va bene”. Bisogna ricordarsi, in effetti, della posizione di cerniera occupata dall'anno 1972. È l'anno in cui, senza il minimo dubbio, si innesca la replica dell'onda delle rivolte di massa in cui il sintagma “maggio 68” è diventato il punto di

riferimento, ma che sono culminate, in quanto alla loro originalità politica, tra il 1969 e il 1971. Almeno per ciò che concerne la gioventù liceale e studentesca, gli intellettuali, e il legame che essi cercano di stabilire con la genete del popolo. Perché dalla parte operaia, i movimenti politici nuovi sono identificabili ben più tardi (probabilmente almeno a partire dal grande sciopero nelle residenze Sonacotra, tra il 1976 e il 1979). Pertanto, è incontestabile che, dal lato della massa dei giovani militanti, si senta, all'inizio del 1972 una grande fatica. La constatazione che niente d'essenziale si era messo in moto dal punto di vista del Paese nel suo insieme, e che l'ipotesi di una "presa del potere", quale che ne fosse stata la forma, è chimerica, fa sì che molti gruppi comincino a sfaldarsi o a considerare l'ipotesi di sciogliersi. Pertanto, una quantità sempre più grande di giovani, diventati, a dire il vero, meno giovani in cinque anni di attivismo forsennato, ritornano in punta di piedi agli studi o al domicilio familiare o coniugale. Come retroscena intanto, si sta preparando il programma comune tra comunisti e socialisti, la lunga marcia di Mitterand verso il potere.

All'inizio degli anni Ottanta, la maggior parte dei giovani in rivolta e dei maoisti del periodo che va dal 1968 al 1972 – a dire il vero spesso diventati dei piccoli vecchi avidi di magri poteri – si riuniranno alla sinistra ufficiale, non prima che molti di loro abbiano fatto parte, nel 1976-77, della mascherata anti-maoista e contro-rivoluzionaria che ha ricevuto lo strano nome di "nouvelle philosophie".

La creazione di questa sorta di Restaurazione ha avuto bisogno di tempo, certo, ma non è meno certo che essa sia cominciata soggettivamente, in un grande numero di militanti, nel 1972.

È in quell'anno che, davanti alla fabbrica Renault di Billancourt, il giovane maoista Pierre Overney viene ucciso da

una guardia giurata di nome Tramoni. Il lutto invaderà la protesta, unendo tutte le tendenze del “gauchismo” e darà vita alla più grande manifestazione di piazza di tutto il periodo. Ma come accade spesso, essa sarà l’ultima di questa portata, perché proprio la sua importanza finirà per smascherare il vuoto politico dell’unità di facciata che essa ostentava. Occorrerà ritornare alla sperimentazione, all’azione ristretta, al pensiero minoritario, all’organizzazione priva di ogni aura mediatica, al contro-corrente. In poche parole, a ciò che, per la precisione, era all’origine della stanchezza generale. Ne uscirono vincitori i più resistenti, coloro che seppero cambiare il loro pensiero nella continuazione sperimentata della loro dissidenza. Un piccolo numero.

Si può dire che il film di Godard/Gorin prevede tutto questo? Sarebbe esagerato pretendere che si inserisca esplicitamente in una previsione di tal genere. Ma la sua tonalità tutto sommato malinconica mostra che la questione della fine dell’inizio è costitutiva delle sue intenzioni. Tre indici: in primo luogo, lo schema generale del film non è dettato dal senso delle rivolte o dei conflitti politici. Il filo conduttore è in effetti il divenire di una coppia, costituita da un Francese (un regista, interpretato da Montand) e un’Americana (una giornalista, interpretata da Jane Fonda). Si tratta dunque degli effetti soggettivi della pratica collettiva (metodo indiretto), e non dell’avvenire (direttamente valutato) di questa pratica. La vera questione è: che cosa di questo inizio (storico), probabilmente concluso, autorizza ciascuno a cominciare (psicologicamente) per suo conto? In secondo luogo, il film ci dà numerosi dettagli che attestano che la situazione nella fabbrica occupata è limitata, fragile, minoritaria, isolata, anche se queste caratteristiche sono parte integrante della sua virtù educativa (questo vale per Montand e Fonda in ogni caso, che non hanno mai visto nulla di simile).

In terzo luogo, il valore delle sequenze di rivolte e di scontri non si rapporta a nessuna costruzione politica, ma unicamente all'ideologia (quell'ideologismo sfrenato e del resto caratteristico dell'epoca in generale, e della *Gauche Prolétarienne* in particolare). Il film si conclude sulla necessità di comprendere la storicità fondamentale di ogni cosa, di comprendere la divisione di tutto ciò che è, e dunque attingere alle risorse insite nella possibilità concreta di ogni esperienza, in particolare quella di coppia. Ma non si pronuncia in alcun modo sull'avvenire politico delle rivolte. Ed è perché è piuttosto un film della fine più che un film dell'inizio. Si può dire, forzando un po' il senso: egli innesta la possibilità di un (ri)cominciamento personale su un film collettivo. Affinché Godard – se non Gorin – ritorni ad essere ciò che in fondo è sempre stato: un esistenzialista.

### *Allegoria*

L'organizzazione formale del film è molto astratta. Essa è configurata in modo totalmente artificiale, a partire dagli indici di reale che sono filtrati politicamente, vale a dire le forme canoniche del gauchismo maoista: lo sciopero con occupazione e sequestro, gli interventi in stile "commando politico", le espressioni di disprezzo da parte della gente del popolo, la caricatura violenta del nemico (i padroni e il sindacato).

Ciò che mi colpisce è fino a che punto questa realizzazione sia ispirata al teatro di Brecht. Si tratta infatti di una successione di operazioni didattiche, estremamente rielaborate e distanziate. Ne citerò sette:

1. La riduzione della fabbrica ad una sorta di piano di taglio verticale, e il supermercato ad un piano di taglio orizzontale, dove molteplici azioni sono percepibili al tempo

stesso in ampiezza (differenti pezzi o livelli sono visibili simultaneamente nel taglio) e in profondità (nel supermarket, ci sono le casse in primo piano e la bagarre tra le guardie e i maoisti è diluita sullo sfondo). C'è il ricorso, come in teatro, a quella che è evidentemente una scenografia, cioè un piccolo gruppo di attori e di comparse, messi lì per rappresentare la folla, o "le masse". Diciamo allora che lo stile è quello di un minimalismo figurale.

2. Di conseguenza, l'articolazione delle situazioni collettive è distribuita in qualche gesto tipico: raggrupparsi, correre, battersi, attendere, parlare. Questa gestualità marcata evoca spesso – come in Brecht – le tecniche del *burlesque*.

3. Il film è scandito da alcuni grandi monologhi recitati di fronte alla macchina da presa, con il "dicitore" generalmente quasi immobile, concentrato sulla sua esposizione, che è di norma lenta e interrotta da silenzi. Questi artifici, utilizzati (da un certo punto di vista, si dovrebbe dire inventati) da Godard sin dai suoi primi film, formalizzano l'importanza, per questo cristiano puritano, dell'introspezione, dell'esame di coscienza. In *Crepa padrone, tutto va bene*, egli svolge con naturalezza questa funzione con le tirate di Montand e di Fonda (il primo è un personaggio particolarmente succulento, congelato nel suo ruolo di piccolo borghese mediatico, compagno di strada del PCF, fuoriuscito dalle organizzazioni "gauchiste" per un eccesso di ambizione artistica). Il personaggio interpretato da Montand si spoglia dei lustrini e dell'aura da *vedette* cinematografica. Ma il suo utilizzo da parte di Godard va molto più a fondo nel senso del rovesciamento delle figure allegoriche delle sequenze della rivolta: il padrone, il bonzo sindacale, la giovane operaia violenta, il vecchio operaio che aderisce all'azione, il solito maoista (l'intellettuale che venuto a lavorare in fabbrica per motivi politici), che, conformemente alle istruzioni della *Gauche Prolétarienne*, non si manifesta mai



come tale, si “fonde con la massa” (ma Godard/Gorin, furbi, non lo vestono come gli altri operai: infatti indossa un pullover sospetto).

4. Alcuni frammenti di documentari, reali o ricostruiti (la cerimonia per la morte di Gilles Tautin a Flins, vari scontri con i CRS, trasmissioni televisive), sono inseriti nella finzione, affinché si instauri un gioco didattico tra la stilizzazione di parte e la complessa imponentza della Storia.

5. Come altrettanti “pannelli indicatori” inseriti sulla scena della finzione, alcune riprese in esterni, con funzione allegorica sottolineano l'indistinzione della situazione globale: grande paesaggi brumosi, lunghi percorsi dei muri di mattoni della fabbrica...

6. Abbiamo già parlato della simbolica dei colori: il rosso della rivolta. Il blu del mondo antico, il bianco dell'incertezza. Ma anche, visti tutti insieme: i colori della Francia, il Paese che è detto sin dall'inizio essere il luogo, la scena del film, Paese colmo di «contadini che contadineggiano, operai che operaeggiano...». Paese nel quale “tutto va bene”, frase che si può dire in due sensi: per i reazionari, tutto è calmo finalmente, tutto continua lungo la linea del «capitalismo avanzato». Per che si ribella, «tutto va bene» ha un senso più complesso: una novità fragile è sperimentabile.

7. Poiché al fondo di tutto c'è la contraddizione, la dialettica, il film si struttura sistematicamente secondo delle grandi figure simmetriche (lo sciopero e il lavoro, l'ufficio del padrone e il sequestro, la fabbrica e le immagini di una pubblicità per i collant Dim...). Resta inteso che la contraddizione più viva, la contraddizione reale per Godard/Gorin, è quella che concerne l'avvenire del cinema, il destino di un cineasta: venderli al mercato (qui simbolizzato dal dimenarsi giallo e blu delle ballerine volteggianti della Dim), o servire il popolo (affermare lo sciopero). Di questo

«oppure...oppure», ancora in un certo senso rozzo in *Crepa padrone, tutto va bene*, e di cui l'ultimo avatar sarà *Passion*, Godard non ne uscirà, lo sappiamo, se non rigirando, ripiegando (*repliant*) poco a poco il cinema su se stesso, facendo di una tale piega una meditazione sul potere e l'impotenza dell'immagine.

Tutti questi procedimenti servono a tenere il film in una sorta di tra-due fecondo tra la brutalità della convinzione ideologica e la lentezza del tempo, tra la discontinuità delle sequenze e la continuità dei problemi. Come se l'elemento didattico del film veicolasse questo messaggio: «Si ha ragione a ribellarsi. È il principio di ogni creazione. Ma non crediamo per questo che la rigidità del mondo, alla quale sono applicate le astuzie della coscienza, possa pertanto scomparire».

### *A quali condizioni, il nuovo?*

La storia del film è quella di una rieducazione, motivo che proviene anch'esso dal maoismo (la rieducazione degli intellettuali ai loro legami politici con la masse operaie e contadine). Rieducazione di un artista piccolo-borghese (Godard?) e di una giovane donna, del resto più pronta del suo uomo a cogliere la *chance* offerta da coloro che si rivoltano. La forma militante diretta di questa rieducazione non viene assunta (non diventano "maoisti", né l'uno né l'altra), solamente quella indiretta: la via creatrice (cinema e giornalismo d'inchiesta), la via amorosa (la coppia, le sue pratiche, la dialettica tra la sua interiorità e l'azione nel mondo), saranno – forse – modificate dall'esperienza imposta dalle lotte popolari.

Diciamo che non sono le organizzazioni ad avere qui il potere di prescrivere il nuovo ai soggetti, ma le situazioni, le

situazioni che insegnano che cosa sia veramente *dire*. Dire il punto importante. Osare dire. Ciò che i maoisti dell'UCFML hanno chiamato, e che i militanti delle organizzazioni politiche chiamano ancora: una dichiarazione. La politica comincia da una dichiarazione, e continua attraverso le conseguenze di questa dichiarazione. Jane Fonda è sì l'eroina del film di Godard, perché è lei, e non Montand, che comprende che ciò che gli operai hanno fatto, al di là dell'occupazione della fabbrica, è stato qualcosa di assolutamente nuovo anche per loro stessi. Da ciò lei giunge alla conclusione, dichiarativa, che il nuovo è possibile anche nell'amore.

La questione soggiacente è evidentemente quella di un nuovo cinema. Non solo semplicemente di un nuovo utilizzo (militante) del cinema, come quello a cui Godard si è dedicato tra il 1968 e il 1972, ma di un nuovo cinema di finzione, destinato al pubblico più vasto, che riprenda (sviandolo?) ciò che i titoli di testa di *Crepa padrone, tutto va bene*, enumera con ironia, sullo sfondo di assegni firmati rumorosamente, come gli ingredienti obbligati del successo: vedette, tecnici di ogni sorta, materiali, e soprattutto: una storia, preferibilmente una storia d'amore, un uomo, una donna...

Questo è l'incrocio dell'inizio e della fine. Sotto le condizioni delle rivolte politiche della sequenza temporale che, nel 1972, sta iniziando a finire, che cos'è che comincia del cinema, che cos'è che finisce? Del cinema, del denaro che necessariamente vi circola, dei simboli antichi di cui è intessuto, è possibile, *d'altronde*, fare qualcosa di nuovo (mentre Malraux, al contrario, diceva che «D'altronde, il cinema è un'industria»)? Se sì, tutto va bene, se no, tutto va bene lo stesso. Ma in un altro senso. Il film apre una discussione sui differenti sensi possibili di "Tutto va bene". Discussione che non è certo conclusa. Nelle nostre "democrazie" soddisfatte, "tutto va bene"? e al cinema? Tutto

va bene? Va tutto bene, grazie. Nella misura esatta in cui voi sapete dichiararlo e assumerne le conseguenze, quando, evidentemente, nulla lo prova.

Tale è, nella sua strana bellezza impersonale, la dichiarazione del film di Godard: “Tutto va bene” è un enunciato in cui la forza creatrice si misura con ciò che, nella realtà, sembra chiaramente andare a catafascio. “Tutto va bene” è lo spirito di ciò che si organizza liberamente, e non dà conto a nulla se non a se stesso.

## Note

[1] CGT-*Confédération générale du travail*, il più grande sindacato di sinistra francese.

[2] La sigla sta per “Bazar de l’Hotel de Ville”, famosi grandi magazzini parigini.

[3] Sigla che sta per *l’Union des Communistes de France Marxiste-Leniniste*, organizzazione politica di ispirazione maoista fondata nell’autunno del 1969.

[4] La CRS, *Compagnies Républicaines de Sécurité*, è la polizia anti sommossa urbana francese.

[5] Organizzazione politica di estrema sinistra nata nel settembre del 1968 e autodissoltasi nel 1973.

[6] Lasciamo qui il titolo originale del film perché permette di comprendere più efficacemente l’argomentazione successiva di Badiou

## X. Su *Histoire(s) du cinéma* di Jean-Luc Godard

Questa sera vedrete una parte di quell'enorme film di Jean-Luc Godard che si intitola *Histoire(s) du cinéma*. Questa opera si divide in quattro capitoli, ognuno dei quali contiene a sua volta due parti, di modo tale che si tratta nel complesso di otto parti, i cui titoli sono parte integrante del film, dove li vedrete apparire. Gli otto titoli sono i seguenti: *Toutes les histoires*, *Une histoire seule*, *Seul le cinéma*, *Fatale beauté*, *La monnaie de l'absolu*, *Une vague nouvelle*, *Le control de l'univers*, *Les signes parmi nous*.

Questo film è una meditazione sul suo stesso titolo: *Histoire(s) du cinéma*. Storia è al plurale, ma la "s" che marca il plurale è messa tra parentesi, per cui si può dedurre che il film si situa tra *una* storia e *le* storie. In fondo, è una riflessione sulla storia, e al tempo stesso sulle storie.

Possiamo dire allora che il film parla del suo titolo, ossia della storia, del cinema e della storia del cinema. Tutti e tre. Prima di tutto la storia: il film si chiede che cosa sia la storia, come raccontarla e, in particolare, qual è la storia del XX secolo. È un film sul XX secolo. Poi il cinema: si domanda anche cosa sia il cinema e, forse più particolarmente, qual è la posizione del cinema tra le altre arti nel XX secolo. In modo tale che in essa sia inclusa una meditazione sulla pittura, sulla musica, sul romanzo e la poesia, perché, per pensare il cinema, è necessario farlo nel mezzo delle arti del XX secolo. Inoltre, al di là di queste domande sulla storia e sul cinema, c'è la storia

del cinema, che è qui intesa in due sensi.

In primo luogo, si tratta della storia del cinema nel senso della storia dei film. In un certo modo, *Histoire(s) du cinéma* è composto da dei film: vedrete quasi costantemente sullo schermo citazioni di film, di inquadrature deformate o trasformate, delle quali parleremo più tardi. Proietteremo due delle otto sezioni che contiene: l'intero secondo capitolo, composto da *Seul le cinéma* e *Fatale beauté*. Questo capitolo è quello più centrato sulla storia del cinema, e lo dico perché solo in questa parte ci sono settatsette citazioni di film. Potete anche cercare di riconoscerle. Questo è il primo senso dell'espressione storia del cinema: storia dei film. Ma c'è un secondo significato, che è come il cinema racconta la nostra storia, la storia del XX secolo. Vale a dire, che "storia del cinema" significa anche la storia *per* il cinema, la storia come si vede al cinema.

Si può dire che questo è un film-bilancio, un'opera capitale effettivamente situata alla fine del XX secolo. Come si può vedere questo film? In realtà la risposta non è affatto semplice perché nella misura in cui ogni piano mostra e dice diverse cose allo stesso tempo, il film richiede una notevole concentrazione da parte dello spettatore. Non c'è nel film praticamente nessuna inquadratura semplice, nessuna immagine univoca; ogni piano combina diversi elementi e a volte non si può vedere tutto quello che c'è in esso. Vorrei darvi alcuni punti di orientamento affinché riusciate a vedere il più possibile, perché abbiamo qui diverse grandi serie e il film è come una sorta di rete, fatta di serie e di nodi. Mi spiego: ogni piano è un nodo di varie serie. Se scopriamo le serie, vedremo meglio come è fatto il piano, che è l'incontro di varie serie, ognuna delle quali si può seguire, allo stesso tempo, nella durata del film. A volte vedere questo film consiste nel seguire una serie, anche se non si vede il resto. O, anche, si può cercare

di vedere i nodi, di concentrarsi su alcune inquadrature. Ci sono molti modi di vedere il film, ma è sempre importante identificare le serie. Ne menzionerò otto che potrete distinguere nelle due parti che seguiranno.

Una prima serie è costituita dalle dichiarazioni teoriche sulla storia e sul cinema, quasi sempre pronunciate da Godard stesso, che può essere nell'inquadratura, da solo o conversando con qualcuno. Può anche non stare all'interno dell'inquadratura, ma la serie è costituita dalla sua voce, che in generale sta enunciando giudizi teorici sul cinema o la storia. Questa è una serie molto importante.

Di seguito viene una seconda serie, composta dall'insieme di testi poetici o filosofici iscritti sullo schermo in lettere maiuscole. Questi testi funzionano come dei titoli, ma al tempo stesso fanno parte dell'immagine. In questa serie si riconosceranno tutti i titoli di tutte le sezioni che ritornano ogni volta come *leitmotiv*.

Una terza serie è quella formata dalle citazioni dei film. È quasi costantemente attiva e funziona per associazioni: il discorso fa appello all'immagine dei film citati mediante un sistema di associazioni che, comunque, può essere ricostruito analizzando il film. Molte delle citazioni sono corte e formano una catena di film differenti, ma altre sono molto lunghe e sono realmente legate allo sviluppo del pensiero.

Segue poi una quarta serie, costituita da testi o poemi che vengono letti da qualcuno. Non si tratta in questo caso di citazioni scritte, ma c'è qualcuno all'interno dell'inquadratura che legge o dice il testo. Si osserverà che in generale si tratta di una giovane donna: è la serie *ragazza che recita un testo*. Questi momenti – forse i più puri, i più semplici –, che associano la poesia e la figura della donna con una sorta di durata allo stesso tempo agile e lenta, funzionano un po' come rischiaramenti nel film.



Una quinta serie consiste nella riproduzione di quadri, e stabilisce la relazione con la pittura. Si tratta in generale di opere celebri, e molto spesso queste citazioni, queste riproduzioni, sono di fatto mescolate con citazioni di film. Si ha dunque qui una relazione molto stretta tra pittura e cinema, una sorta di incorporazione di un'arte con un'altra.

Segue una sesta serie composta da foto o ritratti di artisti o di scrittori. Si vedranno apparire Oscar Wilde, Baudelaire e molti altri. Sono come dei riferimenti ad un'altra storia, ad una storia più lunga che riguarda le altre arti.

Viene poi una settima serie, molto importante nella seconda parte, formata dai titoli di grandi romanzi: *Alla ricerca del tempo perduto*, *I falsari*, *La montagna incantata* e molti altri.

Alla fine, va segnalata l'ultima serie, l'ottava: una serie sonora, costituita da frammenti musicali, che costruisce la durata del film. In generale, si tratta di musica classica che accompagna dei momenti essenziali. Nei film di Godard, la musica svolge una funzione molto particolare, quella di indicare il momento in cui il film si eleva, il momento in cui cambia l'intensità. Da questo punto di vista, ha una funzione quasi sacra, che si percepisce anche in questa opera.

Credo quindi che vedere il film, avendo presente l'intera rete delle serie, consista nel localizzare gli incroci, gli snodi, nel cercare di percepire come si costruisce e come si decostruisce il piano a partire da differenti fili che portano, alla fine, alla storia dell'arte e del cinema.

La tecnica fondamentale di questo film è la sovrapposizione, la sovrimpressione, vale a dire la presenza di documenti visuali e testuali tra loro non connessi disposti come se fossero sedimenti e che danno al piano la sua complessità e profondità. Possiamo dire qual è il significato di questa forma. Credo che ciò che Godard vuole dirci è che la

storia del XX secolo è una storia di notevole complessità, e che la storia del cinema è la proiezione della storia del secolo. Si ascolteranno gli sviluppi di Godard sull'idea di proiezione e su come la storia del cinema è la proiezione della storia del secolo. La storia del cinema è chiara, perché è una proiezione, un'immagine e, al tempo stesso confusa, perché introduce tutte le gradazioni della luce. Non si tratta semplicemente del racconto di un secolo; è il secolo disposto nell'infinità della luce.

Cercate di vedere e di ascoltare queste due idee contemporaneamente: c'è qualcosa di chiaro nella storia del cinema e qualcosa di assolutamente confuso. Nel fondo, voi avete l'infinità del mondo e la luce delle sue proiezioni. Ogni piano, che è un nodo di varie serie, afferma al tempo stesso questa infinità e questa luce. E credo che questo è ciò che mostra l'intuizione unica di Godard.

Voi avete visto la "cosa", un frammento della cosa: come avete potuto vedere ed udire, non si tratta di un testo, di un film, ma di una sovrapposizione di testi e di film. È una sorta di testo sul testo, di immagine sull'immagine e, per introdurre il modo in cui è possibile pensare tutto ciò, vorrei fare solo alcune osservazioni.

In principio, sulla questione della storia del cinema. Credo che la cosa più evidente è che Godard propone tre domande. La prima: Chi può scrivere questa storia? Nel film c'è una risposta, ed è che questa storia può essere scritta dai critici e i cineasti dei "Cahiers du cinéma", la grande rivista degli anni Cinquanta e Sessanta che aveva, tra gli altri, redattori come Godard stesso o François Truffaut. Perché sono loro che possono scrivere questa storia? Perché, infine, è Godard che fa il film su questa storia del cinema? Godard risponde dicendo due cose al riguardo. La prima è che loro si collocano in mezzo al secolo e, per tanto, vedono il cinema che li precede e quello

che verrà dopo. Godard prende questa storia dalla metà, il che mi fa pensare tra l'altro ad una osservazione di Deleuze, che dice che per pensare qualcosa, occorre sempre prenderlo dalla metà, che non occorre andare dal principio alla fine, ma penetrare la cosa nel mezzo. E in questo caso, effettivamente, la storia del cinema si vede a partire dalla metà del secolo.

La seconda risposta di Godard è un'osservazione abbastanza curiosa: Godard o Truffaut possono fare luce su questa storia perché sono francesi e la storia dell'arte – afferma – è una storia francese. È Diderot, Voltaire, Malraux. E Truffaut, e Godard. Questa è la prima domanda che pone Godard, che risponde almeno in due modi, e intorno alla quale ci saranno tutta una serie di varianti.

La seconda domanda è sull'estensione di questa storia. La storia del cinema contiene molte o poche cose? E Godard risponde che ci sono ben pochi film. Lo avete sentito: ci sono dieci film. Non dice quali, dice che ci sono dieci film come ci sono forse quattro o cinque romanzi; la qual cosa implica che la storia artistica del cinema è limitata, concentrata. E Godard racconta questa storia concentrata mediante il suo contrario, vale a dire attraverso l'infinità delle immagini e dei film. Questa relazione è particolarmente evidente in ciò che avete visto, dove si tratta di dire cose essenziali e poco numerose mediante un materiale straordinariamente complesso. Dal punto di vista estetico, questo è ciò che fa di un tale film un film barocco, fatto di linee semplici, ricoperte da ornamenti: una storia del cinema limitata, raccontata con grande abbondanza di immagini.

Godard pone una terza domanda. La storia del cinema è differente dalla storia delle altre arti? Qual è la relazione tra il cinema e le altre arti? Una prima idea è che si tratta della stessa storia. Perché? Perché è la storia della bellezza, la storia eccezionale della bellezza, la *bellezza fatale*. Da lì la

costruzione di varie serie artistiche, mescolanze artistiche che implicano l'idea che c'è una storia della bellezza, una storia della quale Godard dirà anche, in un'altra parte, che è demoniaca. Ed è ciò che spiega, per esempio, che si vedano nello stesso tempo, o quasi nello stesso tempo, un quadro del pittore tedesco Boecklin, *L'isola dei morti*, accompagnato dalla settima sinfonia di Beethoven, una lista completa di grandi romanzi e di frammenti di film, e tutti questi elementi completamente mescolati tra loro, come se la storia dell'arte fosse un tessuto. Un tessuto che, alla fine, è la storia della bellezza.

Vorrei osservare brevemente che questa concezione della bellezza, che è la stessa in tutte le arti ed è al tempo stesso una sorte di pericolo, riprende la concezione di Platone. Godard dice per di più che la bellezza è una reminiscenza. E questo è il lato nostalgico del film: questa grande storia della bellezza come reminiscenza, che mescola tutte le arti e di cui non si sa se continuerà. Il secondo punto che mi porta a pensare al platonismo è che il simbolo di questa bellezza è sempre una giovane, come una sorta di angelo della bellezza. Quindi, la storia del cinema è la stessa storia delle altre arti, e questo è molto importante per la costruzione del film. Ma essa è anche una storia differente. Perché? Perché la storia del cinema è interamente inframezzata alla storia dei crimini e degli orrori del XX secolo: il cinema è contemporaneo a questi crimini ed è marcato in profondità da essi. Godard dirà, per esempio, che i registi tedeschi hanno inventato la messa a fuoco e il suo contrario molto prima di Hitler. C'è una relazione tra la storia del cinema e i crimini del secolo; questo è uno dei grandi temi del film, molto più sviluppato nelle altre parti, nel terzo capitolo in particolare. Credo che tutto questo si riassume in una frase che avete ascoltato, quando Godard dice: «Il cinema era fatto per la riproduzione della vita e per questo si è venduto

all'industria della morte». C'è, pertanto, un vincolo tra il cinema e la morte quasi costantemente presente nelle immagini: immagini di cadaveri, di gente che sta morendo, immagini di ferite. E questa tonalità mortale del cinema indica che la sua storia, che coincide con quella del XX secolo è una storia di sofferenza. Nel suo fondo, questo film è anche una meditazione crepuscolare, perché si domanda anche se il cinema sia finito e chi sia stato il vero vincitore tra il cinema e la morte. Certamente si può dire tutto questo su *Histoire(s) du cinéma*.

Una seconda osservazione che vorrei fare riguarda la definizione del cinema, perché il film è anche un film sul cinema, non solo sulla sua storia. Credo che in questo senso ci sia una frase capitale: *nè un'arte nè una tecnica, ma un mistero*. E il cinema è veramente presentato come il mistero del nostro secolo in questo film, che è misterioso, perché il cinema è, in realtà, un mistero. Direi che questo film di Godard è il mistero del mistero, e, al tempo stesso una luce sul mistero, che è come la sua proiezione. Voi avete ascoltato Godard dire che la storia del cinema è la proiezione della storia futura. E si potrebbe affermare che questo film di Godard è la proiezione del cinema come mistero. Perché il cinema è un mistero? Credo che lo si possa comprendere a partire da un'altra frase, che è la seguente: *ognuno di noi ha intorno a sé dei sogni invisibili*, frase che è scritta sullo schermo.

Alla fine, si potrebbe segnalare che il mistero del cinema consiste nel fatto che l'immagine vera deve presentare, deve mostrare i sogni invisibili che stanno intorno a noi: mostrare questi sogni invisibili sarebbe ciò che costituisce il visibile del cinema. In questo senso c'è mistero. Se il cinema è qualcosa per Godard, è perché produce la visibilità dell'invisibile, e questo spiega ciò che è un'immagine per lui. Voi sapete che per Godard un'immagine isolata non ha senso, o, per dirlo più

precisamente, che un'immagine autosufficiente è un'immagine senza interesse. Un'immagine è sempre una relazione con una moltitudine di immagini, proprio perché una vera immagine tende all'invisibile per la sua relazione con tutte le altre immagini.

Il film che avete terminato di vedere è una meditazione sull'immagine e mostra nell'immagine la moltitudine delle altre immagini. Se sempre ci sono nel film molte immagini allo stesso tempo, è per ricordarci che un'immagine vera convoca una moltitudine di immagini e ed è questo che le dà senso: se un'immagine ha senso, lo ha in relazione con tutte le altre. Evidentemente la sovrimpressione di Godard cerca di trasmettere questa relazione dell'immagine con la moltitudine delle immagini e ci fa comprendere che cos'è il senso di un'immagine. Osserverete che far comprendere che cos'è il senso di un'immagine porta ai limiti del senza senso. Come minimo, giustamente, non comprendiamo, desideriamo un'immagine semplice, ma questa difficoltà a comprendere è per Godard la verità dell'immagine, il fatto che un'immagine sia sempre qualcosa che va da un'altra parte.

Senza dubbio, si può dire che questo è il film più grande per quel che riguarda essere un film. È realmente cinema del cinema. Tuttavia, terminerò con una questione, certamente una questione da filosofi, perché vorrei paragonare Godard a Hegel. Perché questo paragone? Perché Hegel voleva essere il filosofo della filosofia, vale a dire il filosofo di tutta la storia della filosofia. L'ambizione di Hegel era che la sua filosofia fosse una filosofia della filosofia, una filosofia di tutte le filosofie, così come il film di Godard è il cinema del cinema, il cinema di tutti i cinema. Ora, qual è la condizione? Per Hegel era molto chiara: se si può scrivere la filosofia delle filosofie è perché la storia è giunta alla fine. Colui che scrive la filosofia delle filosofie è l'ultimo filosofo.

Forse Godard si rappresenta come l'ultimo cineasta? Dice che la storia del cinema è giunta alla sua fine? In un certo senso sì, al di là di tutto. Si sente in questo film una visione finale, qualcosa che arriva alla sua fine, e un potente elemento nostalgico, come se questa grande storia – perché Godard afferma che la storia del cinema è più grande della storia –, come se questa grande storia fosse conclusa. È una meditazione malinconica, e forse un punto da discutere. Si è discusso molto su Hegel, si è discusso molto sulla questione della fine della storia, ma si può anche in questo senso interrogare il film di Godard. Come influisce sulla sua concezione del cinema la convinzione che il cinema forse è giunto alla fine? Forse risiede lì il lato crepuscolare di questo film, il lato anche straordinariamente solitario, con il tema di Godard che sta dietro la sua macchina da scrivere. Un film nel quale la scrittura probabilmente è più importante ancora dell'immagine. Forse tutto ciò è marcato da una concezione chiusa dell'immagine. In ogni caso, è la questione che rimetto alla discussione.

\* \* \*

*Vorrei commentare un articolo di Jacques Rancière su questo film, nel quale analizza un'immagine di Liz Taylor<sup>[1]</sup>; egli attribuisce a questa immagine cinematografica l'idea della presenza, di codice e, a partire da ciò, un certo grado di spiritualità. Lei è d'accordo con questa posizione?*

Credo che in Godard ci sia, in modo sotterraneo, un'ispirazione religiosa. Egli stesso ricorda nel film, a proposito di un'altra questione, il suo lato protestante, ed è vero che abbiamo due prospettive sull'immagine nella sua visione della

storia del cinema. C'è l'immagine dalla prospettiva della sua precisione, della sua rapidità, e lì il creatore per lui è Mack Sennett, cioè il *burlesque* statunitense, che passerà anche, tra gli altri, per Buster Keaton. Poi, dall'altra prospettiva, c'è l'immagine come luce, l'immagine come aura, in una relazione come minimo molto complessa con la pittura. Per questo le segnalo che questo problema della luce e della pittura è trattato in un modo molto dettagliato in un altro film di Godard, anteriore a questo, che si intitola *Passion*. Credo che ci sia in Godard, effettivamente, una dimensione spirituale dell'immagine, che è presente di frequente nei suoi film, spesso marcata dalla musica. La spiritualità dell'immagine vuol dire la sua pura luce, ed è anche un'alleanza di valori plastici e musicali. Non credo quindi che si tratti di essere d'accordo o meno: è la concezione artistica di Godard, la sua maniera di pensare l'immagine, e insisto nel fatto che è una maniera contraddittoria, visto che suppone, al suo fondo, la spiritualità sublime dell'immagine e, dall'altra parte, il suo taglio *burlesque*. Evidentemente il suo pensiero del cinema e della storia del cinema è marcato da questa concezione. Possiamo sempre criticare una concezione spiritualista, ma Godard stesso dubita di questa concezione. Il problema che si presenta è molto difficile, perché nemmeno si sa bene se Godard affermi che il cinema è giunto alla fine o se dice che la potenza spirituale dell'immagine è giunta alla fine. C'è un vacillare; vale a dire, quello che Godard chiama la fine del cinema è forse la fine di una certa luce dell'immagine che, d'altra parte, egli attribuisce di frequente alla televisione. Ma si può dire che la fine di questa concezione dell'immagine – che per lo stesso Godard era legata agli orrori del secolo – non significa la fine del cinema. La discussione su questo punto è abbastanza complessa.



*Lei non crede che Godard ci stia dicendo che con la nascita del cineocchio, che nega il montaggio da ogni punto di vista nell'origine stessa del filmare, ciò che è morto è il cinema di montaggio?*

Non credo che per Godard la questione del cinema sia unicamente vincolata alla questione del montaggio. C'è una frase che ritorna: *Montage, mon bon souci*. Ma credo che la questione del cinema non si riduca nel suo caso alla questione del montaggio, perché l'associazione di immagini, la relazione tra le immagini è per lui più vasta. Il montaggio è un aspetto del problema, ma non l'unico; all'interno stesso dell'immagine e prima che sia montata, prima che sia giustapposta ad altre immagini, questa immagine mantiene una relazione essenziale con altre immagini. Quindi, credo che il problema di Godard è fino a che punto arriviamo in questa relazione tra immagini, che include la questione del montaggio senza ridursi ad essa. D'altra parte, il film che abbiamo visto è evidentemente un esercizio di montaggio straordinario, ma la sovrimpressione è lì tanto importante quanto il montaggio propriamente detto, ovvero la simultaneità è tanto importante quanto la successione e che c'è una relazione verticale tanto complessa quanto la relazione orizzontale. È ciò che Godard ci vuole dire sull'immagine: un'immagine può stabilire associazioni orizzontali, può dire qualcosa nella successione, ma al tempo stesso ha una profondità che non è quella del montaggio, ma che suppone un altro tipo di complessità.

*Che significa per lei il commento di Godard per cui occorre bruciare tutti i film?*

È necessario andare fino alla fine di questa frase, che dice che occorre bruciare tutti i film con il fuoco interiore. Da cui la domanda: che cos'è questo fuoco interiore? È la promessa di

qualcos'altro? È chiaro che quando Godard dice che bisogna bruciare tutti i film, è perché si tratta di merci. Per cui si può interpretare tutto questo dicendo che dobbiamo creare immagini non commerciali, d'altra parte, questo film non è commerciale: abbiamo tutti visto e letto che non avevamo il diritto di vederlo, perché la proiezione è cominciata con la scritta che diceva che era proibita ogni proiezione pubblica, per tanto siamo fuori dalla legge. Ma questo è ciò che Godard vuole, sicuramente. Se c'è un tempo futuro per il cinema, esso è al di là del cinema. Ma, in questo momento, il pensiero di Godard è critico e retrospettivo, non progetta questa novità.

*Vorrei comprendere qual è la relazione tra il sapere sulle citazioni di musica, pittura, poesia e il suo effetto nel cinema. Tutti questi saperi non sono, sin dall'origine, come una maledizione che può distruggere l'identità del cinema?*

In tutti i film di Godard c'è la questione dell'origine, lo dice varie volte. L'origine del cinema, ma anche effettivamente l'origine del soggetto, l'origine di Godard stesso, posto che in un momento dato, c'è un'ipotesi molto importante. Quella che dice che il cinema ci insegna che abbiamo una storia. Godard gli attribuisce molta importanza a tutto questo come è sottolineato dalla presenza del tema dell'infanzia, del tema della cecità, del tema dell'origine e della grande domanda che lo angoscia: qual è il mistero del cinema? La domanda merita una interpretazione complessa, perché non si tratta solamente di come il cinema sia un mistero, ma anche di quale sia il mistero che ci fa conoscere il cinema. Di conseguenza, c'è qualcosa che si pone come mistero della storia soggettiva. E pertanto interpreto così la sua domanda: credo che si possa rispondere che Godard rimane nel ruolo dell'interrogante, che alla fine la questione del mistero delle immagini nella loro

associazione con tutte le altre immagini è una specie di ritorno indietro di sé nel tempo. Per questo rimane, con tutto – o almeno è un'impressione che si produce in me vedendo questo film –, una sorta di angoscia. Il cinema è presentato anche come causa di angoscia. E penso effettivamente che sia così, perché c'è una relazione di conoscenza con qualcosa che è nell'origine.

## Note

[1] Saggio ora contenuto in J. Rancière, *La favola cinematografica*, tr. it., ETS, Pisa 2006.

## XI. *Le plus-de-voir*. Del Capello e del Fango<sup>[1]</sup>

Di che si tratta? Parlando del suo affresco, che lui chiama “trasmissioni” e che noi chiameremo il “film”, Godard si mostra sotto le vesti di un archivista, evoca Foucault, situa la sua impresa tra la Storia e l’Idea. Ma questa intenzione esplicita non è come uno strato supplementare che si potrebbe aggiungere a tutto ciò che si può proferire a partire da – o intorno al – l’uomo con il sigaro e la lampada (grande artista saggio, posto sotto l’icona di Groucho Marx), il cui ritorno, con il rumore della tastiera della macchina da scrivere, segnala nel “film” che tutta questa inquietudine visuale intitolata *Histoire(s) du cinéma* è la biografia intellettuale di un solo uomo?

O anche: la definizione astratta del cinema è l’incrocio di un’immagine-movimento e di un reale. Il “film” fa di questo incrocio la sua materia per mezzo degli artifici principali del montaggio virtuoso, della sovrimpressione, della separazione brusca tra il visibile e l’udibile, del mormorio che al di sotto delle massime e delle sentenze – si sa – non cessa mai, come se ogni verità si estirpasse laboriosamente da un eteroclito rumore di fondo? Ma alcuni immensi insiemi testuali o dei blocchi di sapere allusivo, l’immagine presa nel volto angelico di una indovina, ostacolano questa idea di un costante disintrecciamento o reintrecciamento (piegare e dispiegare, avrebbe detto Deleuze), la cui unica scommessa sarebbe schiacciare l’inafferrabile giustizia delle immagini, o la loro

notoria ingiustizia. Si vede ben sorgere allora, la disputa tra un artista esageratamente solitario e questo enorme buco nero del secolo che ha per nome “Seconda Guerra Mondiale”.

O anche: si è detto che il tema di Godard era la genealogia della potenza del cinema. Ma non si tratta anche della sua impotenza? L'impossibile da filmare incalza Godard da sempre: la fabbrica, il sesso, lo sterminio. Di modo tale che questo immenso palinsesto, il “film”, aspirerebbe a circoscrivere con gli strumenti accumulati dall'onnipotenza (con il conglomerato di immagini e suoni possiamo fare quello che vogliamo), il punto di impotenza che è, infine, tutto il reale del cinema e la ragione ultima della sua dissipazione. Da lì viene anche lo statuto ambiguo dei libri, che nel “film” Godard prende dalla sua biblioteca e dai quali cita titoli e frammenti. Al tempo stesso, il conglomerato della potenza li incorpora, li mescola, li iscrive nella polifonia e subordina la loro forza che si proietta in ogni direzione a quella di cui è capace il cinema, sia per mezzo del pubblico a cui è rivolto (che si conta in milioni, mentre nel caso dei libri si parla di migliaia) sia per la forza trascinante del montaggio delle finzioni (*L'Espoir*, il film, contro *L'Espoir*, il libro). Questo da una parte suggerisce che i libri si mantengono sullo sfondo, che la loro visibilità è solo apparente, e che questa disponibilità in ritirata dello scritto monta forse, insieme al reale, una guardia più sicura di quella delle immagini.

O anche: una totalizzazione sinfonica. Una “restituzione integra del passato”, non per mezzo della citazione o della sua narrazione, ma attraverso i mezzi, combinati, di una disarticolazione tematica (come si incrocia il cinema con la guerra, l'amore, la bellezza delle donne, le rivoluzioni, i massacri, le mitologie, le nazioni...?) e di una contrazione locale, che riunisce in un punto tutte le interpretazioni disponibili. Da lì un procedimento di composizione che con si

può propriamente paragonare a quello di Mallarmé in «Un colpo di dadi...». Alcuni enunciati principali, frequentemente presentati nel contesto in lettere maiuscole (*Histoires du cinéma*, *Fatale beauté*, *Une vague nouvelle*, ecc.), inducono sottotesti accompagnati a loro volta da un rumore quasi inaudibile o metaforizzato per mezzo di motivi musicali, mentre le citazioni filmiche sono trattate come supporti di variazioni infinite di colori, ralenti, sovrimpressioni, velocità invertite, tagli, incisi sconnessi, ricorrenze, cornici, mutilazioni visibili. Dall'altro lato, funzionano costruzioni secondarie, non tanto “dal basso” degli enunciati cruciali quanto a lato di essi, come fortificazioni spoglie. Tale è il caso in particolare dei titoli dei film che vanno tessendo lentamente, a parte rispetto a tutto il resto, la lista nominale, impavida, inalterabile, di ciò che permane.

Ma il “film” può essere anche visto a partire da ciò che costituisce un'eccezione a questo trattamento ingarbugliato, dove la distribuzione simultanea del molteplice visibile e udibile porta alla superficie, come fa l'oceano con una nave, non solo l'organizzazione semantica del “film”, ma anche l'insieme di associazioni, virtualmente infinite, che un pensiero permanentemente in stato di allerta e mobile scopre finanche nella più piccola affermazione, e che simbolizza, nel livello stesso degli enunciati fondamentali, i tentativi combinatori nelle lettere o nelle parole (come, per esempio, nel passaggio da *Nouvelle Vague* a *Une vague nouvelle*, o l'esortazione “toi” estratta dalla parola “*Histoire*”, senza contare i giochi di parole del tipo “*si je ne Mabuse*”<sup>[2]</sup> e molti altri). Eccezione: il dolce terrore di una sequenza de *La morte corre sul fiume*, quella dei bambini sulla barca, che sono mostrati mentre navigano lungo il fiume di notte senza alterazioni né tagli. O il ritorno calcolato della sequenza della mitragliatrice tratta da *L'Espoir*. O tal momento di una parola nuda stampata in un volto. O

tal'altra insistenza musicale, che è come la grazia di una lentezza che arriva alla confusione del visibile. O anche, l'inserzione fugace di una scena porno, la cui bruttezza brutale salta agli occhi come una macchia sulla seta. E allora si può dire che l'estrema scienza del montaggio, che fa del "film" l'equivalente di una conversazione multiforme organizzata da una divinità, o anche l'equivalente di una polifonia rinascimentale, è lì solo per far desiderare la sua sospensione, poiché ricerchiamo, nel mondo devastato, i segni dispersi e quasi impercettibili di una pace superiore.

O anche: sostenere la sfida di questa altra arte del visibile, la pittura. Sono innumerevoli, nel "film", i momenti nei quali un volto del Rinascimento fa esplodere il suo colore ai margini di una sequenza, o dietro un fotogramma in bianco e nero. E si tratta della stessa ambiguità che la vincola ad un libro. Occorre comprendere – qualcosa che come minimo indica la breccia esistente nell'immagine cinematografica, che apre verso lo splendore pittorico, come se questo fosse sempre soggiacente all'immagine – che il cinema continua a pronunciare, fedele alla pittura, le nozze conflittuali tra l'elemento selvaggio della storia con l'evidenza corporale dell'amore? Un'altra tecnica più incerta è quella che organizza l'interferenza molto rapida, quasi dolorosa, tra un'immagine di cinema e un frammento di un quadro. Vi si potrebbe vedere quasi il fatto che il cinema è, più che il continuatore, il supplizio della pittura. L'espressione di Malraux, «la monnaie de l'absolu» è uno dei sintagmi cruciali del "film". Ma ci domandiamo a volte se la "moneta", trattandosi di cinema, non si imponga a questo punto sull'"Assoluto" solo per equivalere ad un Adamo ed Eva di Michelangelo, come se mancasse tutta la polvere di tutti i volti di amanti di tutta la breve storia del cinema.

O ancora: la malinconia. Sarebbe il vero tema di tutto il "film". È abbastanza risaputo che lo stile di Godard,



inserrandosi in se stesso e inserrando gli altri, pressati vivi contro un muro perché confessino le loro incertezze malate, o captando il furore mortale degli atti, o esibendo – nel contrasto tra le sentenze definitive (nella loro dimensione moralista francese: Chamfort, La Rochefoucault) e la povertà toccata dalla grazia del paesaggio piatto o del tavolo di ferro bianco – la poca fede che bisogna concedere ai propri impulsi, è materialmente malinconico. Nel “film”, questa malinconia è complessa. Il cinema è il suo supporto privilegiato; solo in apparenza è l’arte del suo tempo. Un enunciato del “film” è: il cinema, arte del XIX secolo, ha tradito il XX secolo. Malinconia per ciò che è sempre troppo tardi, tanto più in quanto il cinema è morto, senza dubbio, come suggerisce l’iscrizione, quasi terminale: “Questo era il cinema”. Il “film” dice anche: “si può fare tutto, salvo la storia di ciò che si fa”. Di modo che questa “storia(storie) del cinema”, o è impossibile, o certifica che ciò di cui è testimone il “fare” del cinema è ora ancora più forcluso. Godard, testimone malinconico di una certa abolizione del suo proprio “fare” artistico? A questo contribuirà il fatto che la “onda nuova”, il cui tenero emblema è l’immagine di Truffaut, sia designata come una specie di paradiso perduto, nel quale, guidati da Henry Langlois (vale a dire, dalla storia del cinema), alcuni giovani strappavano un’arte dalla sua leggenda accademica mortifera per esporlo agli strumenti del Fuori.

Ma anche questo paradiso, se lo si mette di fronte alla forza reale della Storia, era avvelenato, dice Godard, perché proprio ai suoi bordi stavano le “illusioni perdute”, il dolore delle rivoluzioni, il comunismo oscuro e, infine, la mistura irrapresentabile (alla quale, a mio avviso, Godard fa troppe concessioni alla moda) dei tiranni simmetrici, Hitler e Stalin. Di modo che la malinconia si rovescia. Poiché, ciò che è abolito nella potenza del dire, nell’apertura politica del *dossier*

completo del già chiuso, nello zelo posto nel complicare all'infinito (stile barocco, à la Gottfried Leibniz, le monadi del cinema) la piega e ripiega dell'immagine e del reale, nella messa a nudo di ciò che ogni impostura comporta veramente, l'artista inaugura un'altra epoca, anche quando non sappia quale. Un poco come la saturazione retrospettiva – anch'essa marcata da un inimitabile tono malinconico – delle sinfonie di Mahler, che inaugura, senza saperlo, la ristrutturazione di Arnold Schönberg. Il volto-ritratto di Godard sotto la sua lampada, che non cessa di evocare la maschera di Mahler, non è quello di un archeologo virtuoso e triste? O di un uomo pervaso, con tutta la serietà puritana della Svizzera, da un coraggio più essenziale, quello di vincere la malinconia con le sue stesse armi, facendo di essa il tono e lo stile di una promessa cifrata?

O anche: il platonismo anarchico di Godard. È sorprendente che nel "film" ogni immagine sia l'indizio possibile di un'altra immagine, e allo stesso tempo la scorta di vari testi simultanei. L'immagine non rimanda mai ad un referente: qualsiasi mimetismo resta escluso. L'immagine è piuttosto la separazione tra essa stessa e l'intero mondo di ciò che ha luogo nel visibile o nel dire. Il "film" è il movimento di questa separazione sovrapposta, intrecciata. Il cinema ha per vocazione – nel momento in cui si dichiara – il vincolare, il relazionare ciò che abitualmente non è relazionato, precisamente perché può avvicinare, far entrare in consonanza, tramare polifonicamente, *per mezzo stesso della separazione*. Per esempio ebrei e arabi (*Israele e Ismaele*, titola il "film"), o ebrei e tedeschi in una sola immagine, separata da se stessa: due giovani soldati tedeschi afferrano il cadavere di un deportato. Ma, allora, la domanda si trasforma: qual è l'essenza dell'immagine quando non riproduce nulla, ma si separa sinteticamente da tutte le altre, a beneficio di una invisibile

giustizia del visibile? In fondo, l'organizzazione seriale del "film", la sua schiacciante sottigliezza nei dettagli, la sua mobilità tattica, compongono i mezzi di una nuova elevazione verso l'essenza, della quale alcuni piani sospesi (una macchia azzurra nell'oscurità, un volto di donna lentamente spostato, una casa le cui finestre si chiudono...) danno le proporzioni del simbolo, e i cui costanti ricorsi alle iscrizioni astratte sono come i pali indicatori, o i riassunti che un Socrate convertito all'essenzialità dell'immagine darebbe ai suoi giovani uditori, a coloro che sono devianti da tanta sofistica apparente.

Opera maestra, sì, nel senso artigianale del termine: conclusa e completa, vagamente maniacale, che trama vari fini, senza una decidibile gerarchia.

Obiezioni? Sì, nonostante tutto. Una certa *pesantezza*, un'eccessiva serietà ai limiti dell'enfasi, ben segnalata nel film dalla voce claudeliana di Alain Cuny. Il cinema è convocato di fronte al tribunale della sua responsabilità storica e della sua fatalità artistica. Questo è fargli giustizia? Questa arte impura è quella del sabato sera, delle uscite in famiglia, degli adolescenti, dei gatti sulle pareti. Oscilla da sempre tra il *burlesque* del cabaret e il titanico del tumulto. Al tempo stesso il pagliaccio e l'uomo-più-forte-del-mondo. Non bisognerebbe concedergli che è, nell'essenziale, *innocente*? Come tutto ciò che brilla e unisce, è stato propagandista – è sottinteso – e pubblicitario, e stupido. E fuggevolmente capace, per una sorta di depurazione interna dei suoi materiali indegni, del più alto destino. In ciò che riguarda il "film", dove Godard si impone, come sempre, con la questione deleteria della Salvezza – l'amore contro lo Stato, la responsabilità del visibile contro i cani rabbiosi della "comunicazione", il testo duro contro l'immagine inconsistente, ecc. – sarebbe necessaria una controstoria alleggerita, dove si vedrebbe che non è necessario fare, a proposito del cinema tanta(tante) storia(storie). Per

grande che sia, per quanto *legato* alla nostra epoca, quest'arte dell'agglomerazione generale si radica per sempre nel gusto di tutte le classi, di tutte le età e di tutte le nazioni, per mostrare lo spettacolo del potente che viene ricoperto di sterco da un vagabondo; di un'enorme nave che affonda, di un mostro spaventoso emerso dalle profondità della terra; del Buono che, dopo innumerevoli vicissitudini, uccide in pieno sole il Cattivo; del poliziotto che acciuffa il ladro malavitoso; dei bizzarri costumi degli stranieri e dei cavalli nella pianura; dei guerrieri fraterni, del dramma sentimentale e della donna nuda fatta a pezzi per Amore. I più grandi artisti di questa arte, Chaplin o Friedrich Wilhelm Murnau, non fecero altro che mettere in rilievo questo procedimento volgare, senza tentare mai – anzi, facendo esattamente il contrario – di abolirlo.

Se il cinema è idea, o visitazione casuale dell'idea, lo è nel senso in cui il vecchio Parmenide, in Platone, la esige dal giovane Socrate: che ammetta, insieme al Bene, al Giusto, al Vero, al Bello, alcune Idee altrettanto ideali, per quanto meno convenienti: quella del Capello o del Fango.

## Note

[1] Il titolo, che abbiamo lasciato in originale, fa esplicito riferimento all'espressione lacaniana *Plus-de-jouir*, tradotta in italiano con "più-di-godere"; cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro XVII. L'inverso della psicoanalisi*, tr. it., Einaudi, Torino 2000. Il riferimento al concetto lacaniano indica in Badiou la possibilità di lettura del film di Godard come eccedenza rispetto ad ogni lettura, eccedenza evidente tra l'altro, nello stile utilizzato che contrasta fortemente con lo stile più piano e "didattico" della conferenza su *Histoire(s) du cinéma*, cfr. *infra*.

[2] Gioco di parole intraducibile in italiano, che si basa sulla somiglianza del nome del personaggio dei film di Lang (Mabuse) con l'espressione francese "*si je ne m'abuse*" (che vuole dire "se io non mi sbaglio").

## Nota al testo

Gli interventi qui pubblicati vengono riuniti per la prima volta in un unico libro e organizzati secondo un criterio approvato dall'autore. Il testo, diviso in due parti, riunisce nella prima gli interventi e gli articoli espressamente dedicati al rapporto cinema-filosofia o arte-filosofia, nonché l'articolo dedicato all'analisi delle tendenze del cinema contemporaneo e l'introduzione alla conferenza di Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione?*. Nella seconda sono riuniti gli articoli e gli interventi dedicati a singoli film, in cui Badiou sviluppa in senso filosofico la forma della scrittura critica. Nel caso di alcune conferenze è stato riportato alla fine anche il dibattito con il pubblico.

I capitoli I, II e VI ("Arte, matematica e filosofia", "Il cinema come esperienza filosofica" e "Disfare l'immagine. Deleuze e il cinema") sono stati tradotti da Sandra Viviana Palermo. I restanti capitoli sono stati tradotti da Daniele Dottorini.

Le note presenti nei testi sono tutte del curatore.

Il primo capitolo è la trascrizione della conferenza "Arte, matematica y filosofía", tenuta da Badiou nella sede dell'Alliance Française di Buenos Aires il 31 maggio 2004, a conclusione di un ciclo di conferenze, iniziato l'anno precedente, dal titolo "Cine y filosofía". Inedito in Francia.

Il secondo capitolo (con il titolo "El cine como experimentación filosófica"), il sesto (con il titolo "Acerca de 'Que es tener una idea en cine' de Gilles Deleuze") e il decimo

(con il titolo “Sobre *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard”), sono la trascrizione delle lezioni seminariali tenute da Badiou per il ciclo “Cine y filosofía” presso il Centro Cultural Rojas (dell’Universidad de Buenos Aires) nel settembre 2003. Tutti e tre i capitoli sono inediti in Francia.

Il terzo capitolo, con il titolo “Le cinema comme faux mouvement”, è il testo di una conferenza tenuta presso lo Studio des Ursulines a Parigi il 29 novembre 1993 e pubblicata nella rivista “L’art du cinéma”, n. 6, 1994. Il testo è stato pubblicato in italiano nella rivista on line “Kainos. Rivista telematica di critica filosofica”, n. 1, 2001, con il titolo “Il cinema come falso movimento”.

Il quarto capitolo, con il titolo “Peut-on parler d’un film?”, è il testo di una conferenza tenuta presso lo Studio des Ursulines il 7 giugno 1994 e pubblicato ne “L’art du cinéma” n. 6, 1994. Il testo è stato pubblicato in italiano nella rivista on line “Kainos. Rivista telematica di critica filosofica”, n. 1, 2001, con il titolo “Si può parlare di un film?”. Il testo, inoltre (insieme alla conferenza dal titolo “Le cinema comme faux mouvement”), è stata rivista dall’autore ed è confluita con alcune variazioni nel capitolo *I falsi movimenti del cinema*, in A. Badiou, *Inestetica*, tr. it., Mimesis, Roma 2007.

Il quinto capitolo (con il titolo “Sur la situation actuelle du cinéma”) è stato pubblicato ne “L’art du cinéma”, n. 24, 1998.

Il settimo capitolo (con il titolo “Notes sur *Le dernier des hommes* de Murnau”) è stato pubblicato nel numero 16 de “L’art du cinéma”, 1997. Il testo è stato pubblicato in italiano nella rivista on line “Kainos. Rivista telematica di critica filosofica”, n. 1, 2001, con il titolo “Note su *L’ultimo uomo*”.

L’ottavo capitolo (con il titolo “La capture cinématographique des sexes”) è la trascrizione di una relazione tenuta al convegno “La différence des sexes est-elle

visibile” presso la Cinématèque Française nel 2001 e pubblicato negli atti del convegno curati da J. Aumont (éditions Cinématèque Française, Paris 2001).

Il nono capitolo (con il titolo “La fin du commencement”), è stato pubblicato ne “L’art du cinéma”, n. 46-49, 2005.

L’undicesimo capitolo (con il titolo “Le plus-de-voir”) è stato pubblicato in *Le siècle de Jean-Luc Godard. Guide pour Histoire(s) du cinéma*, ArtPress, Paris 1998.